أحمد رجب شلتوت

# حياة بين الرفوف

قراءات

الكتاب: حياة بين الرفوف (قراءات)

الكاتب: أحمد رجب شلتوت

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية ( ناشرون)




٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail:** info@bookapa.com

**All rights reserved.** No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

**جميع الحقوق محفوظة**: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

شلتوت، أحمد رجب

حياة بين الرفوف / أحمد رجب شلتوت

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٥٠ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولي: ٢ – ٤٤٤ – ٩٩١ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٤٢٨٧ / ٢٠٢٢

# حياة بين الرفوف





# إهداء

إلى الحفيد الأول: أحمد حسام

لولا ابتسامتك البيضاء ما برئت ندوب الروح

# مغزى القراءة

ما بين صدور الحكم بإعدامه واليوم المقرر لتنفيذ الحكم انشغل بطل رواية فيكتور هوجو الشهيرة بكتابة مذكراته، وكأنه قرر اجترار حياته قبل أن تنتهي، كذلك كان مدركا لحقيقة أن الرواية ستظل ناقصة، لأنه لن يتمكن من كتابة شعوره بعد تنفيذ حكم الإعدام.

وفي صيف عام ٢٠١٣ تلقي الكاتب الهولندي "بيتر شتاينس" نبأ الحكم عليه بالإعدام، فقد أثبتت الفحوص والتحاليل الطبية إصابته بمرض نادر يسمى "التَّصَلُّب الجانِبِيّ الضُّمورِيّ"، يؤدي في النهاية إلى موت المصاب به خلال فترة ما بين ثلاث إلى خمس سنوات، وهكذا وجد شتاينس نفسه يعيش تجربة بطل "فيكتور هوجو" لكنه لم يكتب مذكراته الشخصية، أو لعله كتبها على طريقته. فاختار عددا من الكتب وأعاد قراءتها ونشر مراجعاته لها تحت عنوان "قراءات بصحبة التَّصَلُّب الجَانِبِيّ الضُّمُورِيّ".

## القراءة وهلم جرا

بيتر شتاينس المولود في ٦ أكتوبر ١٩٦٣ في روتردام، في منزل به مكتبة ضخمة، قضى طفولته وصباه على ضفاف نهر فال؛ بالقرب من الجسر الذي كتب عنه الشاعر الهولندي الشهير "مارتينوس نيهوف"، هكذا نشأ محبا للكتب وللقراءة عموما، وهو ما انعكس على نوعية

دراساته وأطروحاته، فقد تخصص في التاريخ وأعد أطروحة حول تاريخ العقليات الرومانية، وقام بتدريس تاريخ العصور الكلاسيكية القديمة في جامعة أمستردام، وفي نفس الوقت درس الآداب وأعد أطروحة ثانية عن "صورة أمريكا عند بوب ديلان وراندي نيومان ولو ريد". بعدها قرر أن يترك الجامعة في خريف ١٩٨٩ ليعمل محررا ثقافيا بالجريدة التي واظب على متابعتها منذ كان طالبا في الثانوية، وهي جريدة "إن آر سي هاندلسبلاد"، وقد تدرج فيها حتى أصبح رئيسا للملحق الأدبي، ثم تركها في فبراير ٢٠١٢، وأصبح مديرًا للمؤسسة الهولندية للآداب، خلال هذه الفترة أصدر ثمانية عشرة كتابا، بدأها في عام ١٩٩١ بكتاب عن التذكارات المنسية هو "السيد فان ديل ينتظر إجابة"، وفي ٢٠٠٣ نَشَرَ كتابه الأكثر مبيعًا "القراءة وهلم جرا"، وهو دليل للأدب العالمي أعاد إصداره في عام ٢٠١٥، بالتعاون مع ابنته "يِت"، بعنوان "دليل شتاينس إلى الأدب العالمي"، وكان قد أصدر في ٢٠١٤ كتاب "صُنع في أوروبا، الفن الذي يربط قارتنا"، وآخر كتبه هو "مغزي القراءة" الصادر في طبعته الهولندية قبل رحيل صاحبه في ٢٩ أغسطس ٢٠١٦.

## الحياة تنتهي قريبا

يضم كتاب "مغزى القراءة" لبيتر شتاينس الذي نقله إلى العربية المترجم المصري "محمد رمضان حسين"، وصدر في القاهرة مؤخرا عن دار "مصر العربية" للنشر والتوزيع، اثنين وخمسين مقالا كتبها صاحبها مستغلا أن المرض لم يؤثر على أصابعه بعد، يقول تشاينس في المقدمة "على الرغم

من اضطراري تناول طعامي عبر أنبوب، والتقاطي أنفاسي من آلةٍ، والتحدثُ بواسطة آيباد، إلا أنَّ أصابعي لا تزال تتحرك بسرعة على لوحة المفاتيح".

ويذكر أيضا: "وَصَلَ تشخيص حالتي المرضية؛ مشاكل في الصوت، وأزمات التنفس أثناء الجري، وكلامي المتلعثم، تَبَيَّن أنَّ كل هذا نتيجة مرض التَّصَلُّب الجانِبِيّ الضُّمورِيّ، حيث تموت الخلايا العصبية التي تُغَذِّي العضلات"، هكذا وصف بيتر شتاينش حالته الصحية التي جعلته يوقن بدنو أجله، أدرك أن أيامه الباقية قليلة فقرر أن يقضيها فيما يحب، أن يقرأ الكتب وأن يكتب عما يقرأ، وخلال ستة أشهر فقط بدأ فصول كتابه مغزى القراءة، وفيها ربط مسار مرضه بالكتب التي قرأها لكتاب أصبحوا رفقاء رحلته مع المرض.

هذا الربط بين تطور الحالة المرضية للكاتب وبين الكتب التي يقرأها جعل من الكتاب وثيقة أدبية عن هذا المرض، الذي لا يوجد له حتى الآن علاج فعال، لأن كونه نادرا يعني أن العائد منه لن يحقق ربحا لشركات الأدوية وبالتالي لم تنفق أموالها لتطوير الأبحاث الخاصة به. لذلك يشعر المصاب به كأنه وقع في ثقب أسود وأن الموت قادم لا محالة، لذلك يبدأ الكتاب بفصل عن "كأس سم سقراط"، فعندما جاء الجلاد بالكأس القاتل، لم يتردد سقراط في شربِه ثانيةً واحدةً، مهما ألح عليه طلابه في ذلك. برر لهم قائلا: "لأنني لا أطمع في شيءٍ أكسبه إذا تَعلَّقت ببضع لحظاتٍ إضافية، سوى مُجَرَّد شعوري بالسخرية من نفسي، إذا تمسكت

بالحياة وأردتُ أن أُنْقَذ؛ حيث لم يَبْقَ شيء". ويرى شتاينس أن وفاة سقراط تُشبه نسخة فائقة السرعة من مُعدَّل مسار التَّصَلُّب الجَانِبِيّ الضُّمُورِيّ؛ لذلك وضع سقراط في الاعتبار.

كذلك يرى أن أوسكار وايلد في "صورة دوريان جراي" قدم أكثر وصف مُوحٍ للشيخوخةِ المفاجئة الموجودة في الأدب. وهو قد وصل للشيخوخة مبكرا، فقبل شهرين من مرضه ركض دون مشاكل في ماراثون باريس، لكن المرض جعل شيخوخته تأتي متسارعة.

وفي مقال عنوانه "مُرَشَّح بجدارةٍ لفقدان الوزن" يتحدث عن فرانز كافكا، وكيف أن العديد من قصصه المُكتملة تنتهي بتَناقُضٍ؛ فتجعلنا نُمعن التفكير أنَّه في بعض الحالات، يُزيد هذا التناقُض من المحتوى العبثي، وفي حالات أخرى التأثير الفلسفي. كذلك تختلف قصته المُفَضَّلة لكافكا في كلِّ مرةٍ يعيد قراءته، ولكن بعد مرضه المميت هذا، يفضل "فنان الجوع"؛ وهي قصة عن رجل يحتفل بالنجاح بعد طقوس أربعين يومًا من الصوم، لكن فنان الجوع غير راضٍ عن هذا؛ لأن الجوع بالنسبة له هو "أسهل شيء في العالم" يريد المزيد؛ التَّضوُّر جُوعًا حتى الموت. ولكن عندما يُحقق حلمه أخيرًا، يُصبح فن الجوع موضةً قديمةً، ولا يُشَجِّعه أحد على انتصاره. شتاينس لا يرى نفسه مثل فنان الجوع لكنه مُرَشَّحٌ مثالي لفقدان الوزن. إذ فقد في تسعة أشهر، أكثر من ربع وزنه.

وهكذا توالت المقالات التي لم تكن مجرد سردا مؤثرا لوقائع الاقتراب من موت متوقع، لكن نظرة استثنائية على الأدب العالمي، والقراءة ومغزاها

ومعنى الأدب، وإِدْرَاكِ الحياة، ويصف الكاتب مقالاته بأنها كانت سببًا وجيهًا لإعادة قراءة عدد من كُتبه المُفَضَّلة مرةً أخرى.

كذلك أتاحت الكتابةُ "فرصةً متابعة رائعةً ودقيقة لحالة تدهور جسدي ورحلتي مع المؤسسات الطبية. قد لا تُعطي الكتبُ إجابةً مُحَدَّدةً عن إمكانية منح الأدب العزاء في المواقف الصعبة، لكن بالنسبة لي قد ثبت بالتأكيد أنَّ الكتابةَ عن الأدب مُعزِّيةٌ للغاية".

أحمد رجب شلتوت

## الثقافة ليست ترفا ولا هي قابلة للاختزال

يرى البعض أن طبيعة الإنسان تشكل أساس الثقافة، ويرى آخرون في الثقافة ركيزة رئيسية في تكوين الهوية البشرية. أما كاثرين بيلسي، التي تعتبر كتبها في النقد التطبيقي من أهم نصوص ما بعد البنيوي، فتدعو إلى تفسير علائقي أكثر تميزا لمعنى أن نكون بشرا، وبذلك تدفع بنظرية ثقافية جديدة في كتابها "الثقافة والواقع" الذي ترجمه الدكتور باسل المسالمة.

وتقول كاثرين بيلسي "إذا أردنا أن نستكشف معنى أن نكون بشراً، فعلينا أن نقر بالعلاقة بين الثقافة والأشياء التي نجهلها"، فهي ترى أن الثقافة لا تقدم لنا صورة مألوفة وحقيقية عن العالم، بل تهتم بما لا يقال أو بالمجال الغريب الذي يقبع وراء الثقافة، الذي سمّاه جاك لاكان الواقع. ومن هنا يكتسب هذا الكتاب أهميته خصوصا لأولئك الذين يعملون في مجال النقد الثقافي وتاريخ الفن.

كما توضح بيلسي أن استكشاف الجانب الإنساني في البشر يقتضي الاعتراف أو التسليم بالعلاقة القائمة بين الثقافة وما نجهله، ولا نقصد بذلك صورة العالم المألوفة التي تقدمها لنا الثقافة بوصفها صورة واقعية، وإنما ما لا يمكن قوله، أو المجال الغريب الذي تكمن وراءه الثقافة، ذاك الذي سمّاه لاكان "الواقع/ الواقعي"، فالثقافة تسجل شعورا بقيودها الخاصة بطرق أكثر دقة.

ويلاحظ أن الكتاب الصادر عن الهيئة السورية للكتاب، بفصوله التسعة يتمحور حول أربع أفكار رئيسية، تناولت أولاها ماهية الواقع عند بعض المنظّرين مثل بتلر وفيتش وليوتار، والتحليل النفسي بعيدا عن المثالية عند كل من هيجل ولاكان وفرويد، في حين اشتملت الفكرة الثانية على قضايا الواقع عند لاكان والتعارض الموجود بين جيجك ولاكان وسحر الثقافة وتأثيرها النافذ، أما الفكرة الثالثة فتنطوي على شواغل تخص الفضاء والواقع وموقع الناظر في الفن والرسم، لتأتي في الختام الفكرة الرابعة عن علاقة الواقع السامي عند كانط وليوتار والأسس الممكنة لصوغ نظرية جديدة للثقافة.

## نظرية جديدة

وتذكر المؤلفة أنها أدركت لأول مرة خصوصية ما بعد الحداثة في عام ١٩٨٥، حينما شاهدت الزوجة المسحوقة سيسيليا في فيلم "وردة القاهرة البنفسجية" من تأليف وإخراج وودي آلان، وهو يعتمد على تقنية الفيلم داخل الفيلم، من خلال قصة كاتب وصديقيه يقضون إجازتهم في مصر، حيث يلتقيان بتوم، وهو عالم آثار جاء إلى القاهرة بحثا عن وردة بنفسجية أهداها أحد الملوك في أسطورة قديمة إلى حبيبته.

وتلك الوردة قادرة على إعادة الحبيبة إلى الحياة إذا تفتحت، وكأنها السينما التي يُظن فيها القدرة على إعادة الحياة لمجتمع يتحلل، يكاد تفتك به التناقضات الرهيبة، بين الثراء الفاحش من ناحية، وفقر مدقع من ناحية أخرى، يموت فيه البشر من البطالة والجوع، بعد أن تكون أرواحهم قد

ماتت بالفعل. المهم أن تقنية الفيلم داخل الفيلم وشاشة السينما التي تفصل بشكل قاطع عالم الخيال المضاء بشدة عن الجمهور الجالس في الجانب المظلم، فهي علامة على تمييز الحس المشترك بين الحقيقة والخيال، هذه الحالة ما بعد الحداثية جعلت من الحقيقة الواقعية قضية، فتثير التساؤل حول الواقع، والوهم المحدث ثقافيا، وهل الحقيقة بناء ذاتي أم أثر للثقافة؟

هنا تلتقي الكاتبة مع فكرة جاك لاكان القائلة إن "الواقع هو كل ما لا يعتمد على فكرتي عنه"، وهو يميز بين المعنى الذي نتعلمه من اللغة نفسها والعالم الذي تنوي هذه اللغة وصفه، فالمعاني التي تعطينا إحساسنا بالحقيقة الواقعية تكون مكتسبة دائما من الخارج.

دراسة الثقافات الشعبية قد تعطي انطباعا بأن لا شيء يتغير، فالأجناس الفنية الهوليودية التي تتكرر بطريقة لا نهائية، من أجل ضمان نجاحها التجاري، وكذلك المسلسلات ذات الموضوعات الجريئة لكنها في نفس الوقت ذات شكل محافظ وتقليدي تماما، بحيث يبدو وكأنها تدعم نسخة من الحتمية الثقافية، وهذا انطباع خاطئ، فهوليوود نفسها تندفع نحو قابلية التنبؤ وما بعدها، غير أن فكرة ليوتار هي أننا نحتاج أيضا إلى الطليعة، حيث يغدو تحدي القاعدة هو القاعدة، حيث تتوغل الثقافة في عمق الفضاءات التي لم تتحدد معالمها بعد.

هنا تطبق بيلسي فكرتها على رواية "مالون يموت" لصمويل بيكيت، الذي كان معاصرا للاكان، تبدأ الرواية هكذا "سيدركني الموت قريبًا

بصرف النظر عن أي شيء"، لترى نفسك أمام شخصية غريبة عليك وعلى نفسها، تحاول أن تقص القصص منتظرة الموت، لقد سلم مالون بحتمية الموت، عندما تستمع لمالون الذي يضعك داخل متاهة حيث يتحدث قليلا عن نفسه، لينتقل إلى قصة سامبو الذي لا يعرف من أين أتى هذا الشخص، ومن ثم ينتقل إلى القصة الثانية التي قرر أن يقصها لنا أو ربما يريد أن يقص لنا القصة الثالثة التي تتحدث عن الحجر، جميع القصص التي يرويها يختلقها ويشعرك بأن تلك القصص لا معنى لها حتى هو نفسه لا معنى له.

هكذا يبدو مالون بطلا يناسب زماننا الساخر حيث لا توجد بطولة، وهو يقيم وحده في تلك المنطقة بين الحياة والموت في مكان معزول لا يمكن تحديده بدقة. هنا لا تبدو الثقافة ترفا، ولا قابلة للاختزال في تعاليم أخلاقية أو سيطرة أيديولوجية أو حتمية نصية، فهي وإن كانت تخضع الناس فإنها لا تستبعد إمكانية المقاومة، وكما يقول الكتاب فإنها "يمكن أن تخبرنا بأكثر مما تعتقد أنها تعرفه عن هوياتنا وما يمكن أن نكون".

## الممرات بين الكتب ترسم خارطة العالم

"العالم مكتبة والمكتبة عالم"، جملة طوباوية من كلمتين تجعل كلا منهما مرادفة للأخرى، وتدفعك من الغلاف الذي تتصدره إلى متن الكتاب الذي يبدأ بالتأكيد على أن "كل مكتبة لبيع الكتب نسخة مكثفة من العالم. إن ما يربط بلدك ولغته بالمناطق الأخرى التي تتكلم لغات مختلفة، ليس خطوط الطيران والرحلات، وإنما الممرات الممتدة بين الكتب".

هكذا ينظر الإسباني خورخي كاريون إلى المكتبة باعتبارها خريطة بداخلها جو متميز من الحرية، يتباطأ فيها الزمن، وتصبح السياحة نوعاً مختلفاً من القراءة. ويوسع كاريون عالم بيع الكتب ليصبح مجالا عالميا شديد الارتباط. يبدأ تناوله من المنطقة المحلية لكل مؤسسة، ثم ينتقل من المحلي إلى الأبعد: الكون. ومن ثم فإن قصته تعتمد على الإقليمية وتختار قراءة شبه موضعية للمكتبة التي يمكن من خلالها طرح أسئلة مثل: كيف تتداخل هذه المساحات في البناء التاريخي للثقافة؟ ما هو الدور الذي تلعبه في المجتمع الجماليات أو عادات القراءة؟ هل يمكن أن تشكل بعض الاختلافات في الاستهلاك واكتساب المعرفة؟

وعبر محاولات الإجابة عن هذه التساؤلات يصحب الكاتب قارئه في رحلة سياحية مميزة في كتابه "زيارة لمكتبات العالم" الفائز بجائزة أنا جراما فى إسبانيا عام ٢٠١٣، وتمت ترجمته لأكثر من عشر لغات حول العالم، وصدرت ترجمته إلى العربية مؤخرا عن "العربي للطبع والنشر– القاهرة" بترجمة مميزة لريم داوود.

في المقدمة يذكر المؤلف أن كتابه سيتحدث عن القراءة العادية بأسلوب يبعث على الارتياح، ثم يناقش التناقضات التي تثير الانزعاج، وسوف يعيد تركيب التقاليد المعتادة، ويتعامل مع الكتب كحاجات، والمكتبات كمواقع للتنقيب عن الآثار، أو كدكاكين للبضائع المستعملة الرخيصة، أو كأرشيف، وحالة مكانية تستمد قوتها من أهمية التراث ضد تآكل الماضي والذاكرة.

ويعرض رؤيته للكتب باعتبارها حركات مقاومة تكافح من أجل عدم احتلال مكانها في تاريخ المعرفة البشرية، ويشبه مكتبات بيع الكتب والمكتبات العامة بتوأمي روح أو وجهي الإله يانوس، وهو في الميثولوجيا الرومانية إله للبوابات والممرات، يتم تصويره بوجهين لأنه ينظر إلى المستقبل وإلى الماضي معا، كاريون أيضا يتطلع إلى مستقبل المكتبات في العصر الرقمي، وينقب في ماضيها، ويقر بأن مكتبة الإسكندرية هي الأولى في التاريخ التي اعتمدت على نظام الفهرسة، ويرجح أن فكرتها جاءت من المكتبة الخاصة بأرسطو، ويرى أن المقارنة بين المجموعات الخاصة والعامة، وبين مكتبات بيع الكتب والمكتبات العامة مقارنة قديمة قدم الحضارة نفسها، لكن كفة التاريخ تميل دائما نحو المكتبة العامة، فمكتبات بيع الكتب خفيفة كالحاضر، تلتصق بعصبه وتعاني مشكلاته، ومدفوعة بإدمانها على التغيير، بينما المكتبات العامة بثقل تقاليد الماضي الذي يوفر لها أمانا واستمرارية في المستقبل الذي يهدد وجود مكتبات بيع الكتب، وفي ختام الكتاب يؤكد على تلك التهديدات باستعادة مشهد تحويل مكتبة

"كتالونيا" والتي يزيد عمرها عن مائة عام، من مكتبة لبيع الكتب إلى أحد فروع مطعم ماكدونالدز.

لكن المستقبل ليس مظلما تماما في موضع آخر من الكتاب يشير إلى حالة مناقضة، ففي غواتيمالا ظهرت مكتبة "لا ليبيريريا دل بينساتيفو" بفضل جهود باحثة أنثروبولوجية هي ماريا كوفينو، فقد تم تحويل محطة بنزين وورشة ميكانيكا لإصلاح السيارات إلى مكتبة لبيع الكتب، هذه الكتب عجزت لفترة عن استيراد الكتب من الخارج بسبب الحرب التي دارت هناك بين الجيش والعصابات المسلحة، فلجأت إلى تشجيع الأدب المحلي والاحتفاء بإصداراته وإقامة المعارض الفنية، فتحولت المكتبة إلى مركز للمقاومة ظل موجودا في اثني عشر عاما.

### أساطير وطرائف

يسرد خورخي الروائي والباحث الحاصل على الدكتوراه فى الإنسانيات، تاريخ مكتبات بيع الكتب بشكل خاص وليس المكتبات العامة، ويرجع اهتمامه بها لكونها "تفتقر إلى الاستمرارية والدعم المؤسسي، ومع ذلك تتميز بقدرتها على التجاوب الجريء مع الجمهور وتلبية احتياجاته، وتتمتع بالتالي بنوع من الحرية، ولكنها غالبًا ما تعاني من ندرة اهتمام الباحثين بها إلى أن ينتهي وجودها الفعلي، وتتحول مع الوقت إلى أسطورة، مثل ساحة كاتدرائية القديس بولس بلندن، والتى كانت تضم ثلاثين مكتبة، منها "ذا باروت" التى كان صاحبها أحد ناشرى ويليام شكسبير لكن أحدًا لا يهتم بدراستها، وتغفل الكتيبات السياحية ذكرها،

على العكس من تاريخ المكتبات العامة الذي يمكن سرده بسهولة، وبتفاصيل دقيقة، وفقًا للحدود الجغرافية التي حددتها اتفاقيات جغرافية معروفة، ومن خلال السجلات الأرشيفية لكل مكتبة".

ومن بين المكتبات التي يراها أسطورية يشير كاريون إلى مكتبة أنشئت في نابولي عام ١٨٢٥، هي مكتبة "دي ماريني" التي تغير اسمها فيما بعد لتحمل اسم منشئها "كاسيلا"، وقد ورثها عنه ابنه فرانشيسكو الذي تعامل مع المكتبة كمكان لاستقبال ضيوفه، ودعا إليها في مطلع القرن العشرين أدباء كبارا مثل إدواردو دي فيليبي، وبول فاليري، وأناتول فرانس، وجورج برنارد شو، لكن من المؤسف أن يفتقر هذا النوع من المكتبات إلى الوثائق التي تؤرخ له، لذلك وجد كاريون نفسه مضطرا إلى الرجوع للصور الفوتوغرافية والبطاقات البريدية المصورة، فضلًا عن الاستعانة بالنصوص الأدبية والمقالات.

ويرجح كاريون أن تكون مكتبة "ديليمن" في باريس هي أقدم مكتبات هذا النوع، إذ فتحت أبوابها للجمهور داخل مسرح الكوميدي فرانسيز عام ١٧٠٠، أما في بريطانيا، فأقدم مكتبة "بي آند جي ويلز" في مدينة وينشيستر، وبحسب الكتاب: "فرعها الوحيد يؤكد استقلاليتها الواضحة، وتم الاحتفاظ بإيصالات شراء تعود إلى عام ١٧٢٩، ويرجح أن نشاط الكتب في المقر الواقع في كوليج ستريت لم يتوقف منذ خمسينيات القرن الثامن عشر".

كذلك يشير إلى بعض المكتبات التي تمَّ تخليدها في نصوص أدبية،

ومنها مكتبة "ليوناردو دافينشي"، ويشير إلى القصيدة التي أسماها "مارسيو كاتوندا" مكتبة، وصف فيها الممر المؤدي إلى الطابق الأرضي من مبنى ماركيز دي هارفيل.

ومن الأشياء الطريفة التي يذكرها خورخي أنه في زيارة له إلى فنزويلا، قام جندي بشم ثلاثة وعشرين كتابًا كان يحملها كاريون في حقائبه، وفسر ذلك بقوله "إنهم صاروا يمزجون المخدرات بالصمغ المستخدم في لصق أغلفة الكتب".

الكثير من الكتاب رأوا في لعبة كرة القدم جمالا لم يره بورخيس، فلم يكتفوا بالاهتمام باللعبة، بل كتبوا عنها أدبا، ولعل أولهم الأوروجواياني الشهير "ماريو بينديتي" من خلال مجموعته القصصية "أهالي مونتفيديو" الصادرة عام ١٩٥٩، والتي ضمت قصة عنوانها "الجناح الأيسر"، وقد كتب بعدها عددا من القصص والقصائد عن الكرة ولاعبيها أشهرها قصيدته "وقتك اليوم حقيقة" عن اللاعب الأسطوري مارادونا.

**أدب الكرة**

تحكي قصة "الجناح الأيسر" عن عامل فقير يجيد اللعبة، وهو هداف فريقه الذي ينافس من أجل الترقي إلى دوري أعلى، يقوم مسؤولو أحد الفرق المنافسة برشوة العامل، يعدونه بأموال وبفرصة عمل أفضل بشرط ألا يحرز هدفا، وبالفعل يهدر كل الفرص التي تتاح له، لكن يخشى أن يكتشف أمره فيسجل من الفرصة الأخيرة، وبعد المباراة يذهب لمن قاموا برشوته مبررا إحرازه للهدف الوحيد، فيتعرض لاعتداء يلزمه المستشفى فلا يستطيع الذهاب إلى المصنع حيث يتلقى أجرا قليلا، ولا إلى الملعب الذي يوفر له دخلا إضافيا، في القصة كانت كرة القدم مدخلا لمناقشة قضايا اجتماعية وأخلاقية، والجناح الأيسر لم يكن مجرد لاعب كرة قدم بل كان إنسانا يتعرض للطحن بين شقي رحى، مثله مثل الكثيرين من "أهالي مونتفيديو".

أما مواطنه هيراثيو كيروجا، فكتب قصة قصيرة بعنوان "انتحار في الملعب"، وهي عن حالة حقيقية تعرض لها أحد اللاعبين، حيث أطلق رصاصة على نفسه في دائرة منتصف الملعب.

أما أشهر الكتب في هذا المجال فهو أيضا للأوروجواياني إدواردو جاليانو وهو كتاب "كرة القدم بين الظل والشمس"، وقد خصصه للحديث عن أهم العناصر واللقطات في تاريخ اللعبة. كذلك صدر في مونتفيديو خلال عام ١٩٧١ كتاب "أدب الكرة" لروبرتو خورخي سانتورو، لسكّ هذا المصطلح الذي تنتمي محطاته الأكثر أهمية إلى الأوروغواي.

إلا أن السيادة في هذا النوع الأدبي انتقلت في ما بعد إلى الأرجنتين التي أصبح فيها هذا الأدب شعبيا، فربما لا يوجد الآن كاتب أرجنتيني لم يكتب عن الكرة، وها هو الروائي خوان ساستوريان، يقول عن التحول في النظرة إلى الكرة من بورخيس إلى جاليانو "كانت الكرة ظاهرة مثيرة للازدراء وترتبط بانعدام العقل والتفكير عند الجموع، لكن حينما باتت لثقافة الجموع أهمية كبيرة اتسع المفهوم، وبداية من سبعينات القرن الماضي بدأ يُنظر إليها بصورة أخرى، وبشكل أفضل، أما الجديد في الثمانينات فكان دخول كرة القدم كأحد عناصر الإبداع الأدبي بصورة اعتيادية".

من أدب كرة القدم الأرجنتيني اختار المترجم المصري محمد الفولي خمس عشرة قصة قصيرة، تدور كلها في أجواء الملاعب، لثلاثة من أدباء الأرجنتين هم: أوسبالدو سوريانو، إدواردو ساتشيري، وروبيرتو فونتاناروسا، ضمنها معا

في كتابه "حكاية عامل غرف"، الذي نشرته مؤخرا دار مسعى، ضمن سلسلة "صافرة" التي تهدف إلى نشر الثقافة الرياضية في مواكبة للحدث الأهم في عالم الكرة وهو كأس العالم التي تقام هذه الأيام في روسيا.

المترجم في مقدمة كتابه يصنف قراءه المحتملين إلى ثلاثة أصناف أولها جمهور اللعبة الأثيرة، حيث سيجدون في القصص ذكريات الصبا وحماسة المدرجات، وفي مقابلهم قراء لا يهتمون بالكرة ويتوقع المترجم أن تسهم قصص المجموعة في تغيير آرائهم.

فالكرة في القصص مجرد مدخل لعوالم إنسانية، بينما الصنف الثالث يجمع في محبته بين الأدب والكرة، ويعده المترجم بقصص رفيعة المستوى فاز مؤلفوها بجوائز، تتناول عالم لعبتهم المفضلة وتقدم من خلالها صورا للحياة في الأرجنتين. ومنها القصة التي منحت المجموعة اسمها "حكايات عامل غرف" للقاص روبيرتو فونتاناروسا، من مجموعته "كرة قدم خالصة" الصادرة عام ٢٠٠٠، حيث الراوي عامل غرف خلع الملابس يرى نفسه اللاعب الأكثر أهمية؛ إذ يتغير اللاعبون والمدربون بينما يبقى هو صامتا مجهولا، وكأنه مدفون هناك أسفل القاعدة الإسمنتية للمدرجات التي تبدو كخندق.

ورغم أهمية عمله من وجهة نظره إلا أن حلمه يتركز في قرار منتظر من الاتحاد الأرجنتيني لكرة القدم، يلزم الفرق بذكر اسم عامل غرفة خلع الملابس ضمن قائمة اللاعبين. حيث تعرضها اللوحات الإلكترونية ويقرأها الجمهور.

ينتهي الكتاب بقصة "عالم بدون كرة" للكاتب غوستابو لومباردي من مجموعته "كرة من ورق" الصادرة عام ٢٠١٦، ويحكي فيها تجربة فانتازية لعالمٍ يعيش بعد ٤٥٠ عاما بعد آخر مرة كانت فيها الأرجنتين بطلة للعالم، حيث كان ليونيل ميسي، هو البطل الأرجنتيني الأخير، وكيف أصبح العالم بعد أن استغنى عن اللاعبين وعن الشغف بهذه اللعبة.

فالعالم سمع عن اللعبة وهو يعدّ رسالته للدكتوراه، في عام ٢٤٦٣، عن طريقة عيش السكان القدامى لكوكب الأرض، وبالطبع تناولت الدراسة أبعاد المساحة التي احتلتها تلك الرياضة في حياة البشر أيام كانت تتوافر مساحات خضراء تصلح لممارسة اللعبة. كانت "الكرة رمزا لحقبة"، بينما الآن –يقصد عام ٢٤٦٣– لم يعد يمارسها إلا بعض التائهين من سكان الكوكب الذين يمارسونها كشعيرة قديمة.

وتبنى الروائي الأرجنتيني أندريس نيومان نفس المعنى، بقوله "الأدب بالفعل يستطيع إنقاذ الجانب الجمالي من اللعبة. ولا يتعلق الأمر بالجانب الفني فقط، بل بإسهام الأدب، ضمن أشكال أخرى كثيرة، في خلق نوع من الذاكرة الجمعية، وذلك من خلال التعمق في مضمون الرياضة، التي قد تصل في بعض الأحيان إلى الدوائر السياسية. حيث يمكن للذاكرة العاطفية لدى الناس، والذاكرة السياسية لدى الدول الاستعانة ببعض المباريات كمرجعية".

## حينما يلوذ التاريخ بالرواية ليتخلص من زيفه

كان الأديب العراقي الراحل سعد محمد رحيم يؤمن بأن الرواية هي المعادل الفني الأعظم للحياة، فانشغل بها إبداعا ونقدا، وتبدى في نصوصه الروائية كما في كتبه النقدية مدى اهتمامه بالعلاقة بين الرواية والتاريخ، ومنها كتابه «السرد يُنكِّل بالتاريخ: رتابة السيرة وانتهاك الواقع» الذي يبدأ بمدخل عن «الذات في السرد» يفضي إلى تسعة فصول أغلبها يدور حول علاقة الرواية بالتاريخ، تنكيلا وتشكيكا، وتتشعب الفصول فتقارب سرديات المنفى والمكان وأدب السيرة واليوميات.

### شجاعة فاضحة

يقول رحيم مفتتحا كتابه: «الذوات التي تعتقد أن هويتها صلبة بما يكفي، وجوهرانية ناجزة، نهائية وقارّة خارج التاريخ، لن ننتظر منها أن تكتب رواية جيدة، لأنها أبداً لن تواجه ذاتها بشجاعة ديونيزية فاضحة وصريحة»، فالكتابة لديه «لعبة فضائحية تجعلك في النهاية مكشوفا»، إذ تكشف «ما لا نتحمل استعادته، ما نواريه عميقاً، ما نخجل منه، ما نخاف منه». ويذهب إلى أنه لا توجد كتابة خارج ذات الكاتب، حتى إن كانت عن الآخرين، مدللا بما كتبه هنري ميلر عن د. هـ. لورنس، فيذكر بالتشابه بين حياتي الكاتبين، ويقول أن اهتمام ميلر بالجوانب الشيطانية في إبداع لورنس هي انعكاس لصورة الذات عبر موشور الآخر، فهي سيرة تعرض الجانب الروحي والنفسي والعاطفي والأخلاقي فميلر «وجد في لورنس هويته الخفية ومغزى ذاته ومصيرها».

## مناوشة التاريخ

يقول رحيم إن الكتابة أصلا هي تجربة حياة، إنها ليست نسيج الواقع الحياتي، ولا تأتي من خلف قدرتنا على الإدراك والمحاكاة، لكن الواقع لا يستطيع أن يكون كلي العلم، لذلك تشكك الرواية الحديثة في المسلمات وتعمل على تجريدها وتعيد ترتيب الوقائع انطلاقا من منظور معاكس، فالعمل الفني «يعيد ترتيب الواقع قلبيا وليس بصريا»، والروايات الحديثة تبدي الشك إزاء أشد المسلّمات رسوخاً، إذ تعمل على تجريدها من دعائمها اللاموضوعية واللامعقولة»، والروائي مطالب بأن يكون «خيميائيا يسعى لاكتشاف الوصفة السحرية لذهب المخيّلة».

والتاريخ في عرف الروائي مملوء بالفجوات والفراغات، ولا يخلو مما هو ملتبس وغير مؤكد، وخادع ومعتم. وهذا على وجه التحديد هو ما يرغب فيه الروائي جاعلاً من التاريخ ميدان فعل للمخيلة، حيث أن المصادفات والاحتمالات والافتراضات ممكنات إبداع وحكي ومسارات متشعبة لأحداث تتخذ شكلها، ومنطقها الخاص.

هنا يجب على الروائي أن يتدخل مستغلاً تلك الثغرات، ويتوقف الكتاب طويلا عند ساراماجو، مبينا إن التاريخ معه ينسل من بين أصابع المؤرخ من أجل فضاء أقل زيفاً مع الروائي، ففي الرواية يتم تجاوز ثنائية الحقيقي والمزيف لصالح الصنعة الفنية وحق المخيلة، هناك واقع زائف، ولكن ليس هناك خيال زائف يمكن أن تتهم به الروائي.

وهذا ما يبرئ الرواية ويدين التاريخ، وعلى يد الروائيين يلوذ التاريخ

بالرواية ليتخلص من زيفه، فساراماجو لا يراهن على حقيقة يطرحها الواقع التاريخي، بل على أخرى تقترحها المخيلة، وها هو في «تاريخ حصار لشبونة» يستنطق التفاصيل ويعيد التاريخ المكتوب إلى غرفة التحقيق ليفككه ويفضح خفاياه، ويهتم بما هو إنساني وأرضي أكثر مما يهتم بما هو من حصة الميتافيزيقيا.

هذه الفجوة أو الثغرة في التاريخ المكتوب استغلها آخرون منهم، إسماعيل كاداريه في روايته «الوحش»، وقد يستغل الروائي فسحة تحفز لعب التخييل كما في رواية «الجنرال في متاهته» لماركيز و"مدن الملح" لعبدالرحمن منيف، أو وثيقة مهملة يمكنها أن تغيّر منظومة الأرشيف القديم كما في بعض روايات أمبرتو إيكو وصنع الله إبراهيم.

## السيرة واليوميات

كاتب السيرة الذاتية يقف بين الروائي والمؤرخ يستعير بعضاً من وسائلهما وأدواتهما وتقنياتهما ليدخل حقلاً آخر، ويقول شيئاً مختلفاً.

يخصص الكتاب فصلين طويلين من كتابه لمناقشة «الرواية وسيرة الروائي» و"أدب اليوميات"، ويشير إلى أن النصيحة التي يبديها دائما الروائيون الكبار لأقرانهم المبتدئين، أن يكتبوا عن الأشياء التي يعرفون عنها أكثر من غيرها، أي أن يكتبوا عن حيواتهم وعصرهم، ولهذا تضمنت الأعمال الخالدة شذرات من سير أصحابها، فكان همنغواي موجوداً في رواياته «الشمس تشرق غداً»، و«داعاً للسلاح»، «لمن تقرع الأجراس»، حتى روايته «الشيخ والبحر» يراها رحيم تأملا لأيامه الأخيرة على شواطئ

كوبا، «حينما اعتكف العالم وبدأ يقضم نفسه»، وكان بروست موجوداً في «البحث عن الزمن الضائع»وكذلك هيرمان هيسه في «دميان»، ونجيب محفوظ في الثلاثية.

وإذا كانت الرواية والسيرة الذاتية جنسين أدبيين ينتميان إلى عائلة السرديات، فإن نقطة الافتراق الأولى بينهما هي أن الرواية عمل فني يستند إلى الخيال، وأن السيرة الذاتية عمل فني يستند إلى الوقائع، ومن هنا يمكن محاسبة السيرة وفق معايير الحقيقة والأمانة التاريخية، فكاتب السيرة الذاتية لا يقوم بوظيفة المؤرخ وهو معني أساساً باستجلاء صيرورة ذات إنسانية بعمقها النفسي، ومحدداتها الاجتماعية، وتكوينها الثقافي، على خلفية واقع تاريخي موضوعي.

فكاتب السيرة الذاتية يقف بين الروائي والمؤرخ يستعير بعضاً من وسائلهما وأدواتهما وتقنياتهما ليدخل حقلاً آخر، ويقول شيئاً مختلفاً. وقد ترسخت السيرة الذاتية جنساً أدبياً على خلفية نشوء أفكار عصر الأنوار الأوروبي، كما هي حال الرواية، أي عندما صار الإنسان ذاتاً وعقلاً وحرية في المركز من اهتمامات الفكر الغربي.

وفي هذا السياق يصبح من الممكن للذات الإنسانية أن تعلن عن حضورها في مكاشفة صريحة، وإضاءة لما هو معتم ومتوار وسري من الحياة، لكن عربيا وبدلاً من كتابة سيرهم الذاتية مباشرة لجأ الكتّاب العرب إلى الرواية ليتواروا خلفها، كما فعل سهيل إدريس في «الحي اللاتيني»، وتوفيق الحكيم في «عصفور من الشرق»، وكان طه حسين في «الأيام»، رائداً في

كتابة السيرة، على الرغم من أنه تجنب استخدام ضمير المتكلم وهو يتحدث عن نفسه مفضلاً عليه ضمير الغائب وكأنه يتحاشى مواجهة الذات. كذلك قد تبدو كتابة اليوميات كما لو أنها السرد بشكله الخام، وحين تتوافر على عناصر فنية ناضجة يمكن وضعها في خانة الوثيقة التاريخية أو الأدب الرصين، أو كليهما معاً، خصوصا إذا ما كتبتها شخصية إبداعية أو تاريخية عامة، أو كانت تنقل تجربة إنسانية عميقة ومثيرة ولافتة للنظر. فهي توفر مادة أرشيفية غنية للدارسين في حقول معرفية متعددة مثل، التاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا لأنها تلقي نظرة فاحصة على صورة الحدث الشخصي الجاري على خلفية الحدث التاريخي العام.

ويرجع سعد رحيم ندرة كتابة اليوميات لدى الكتاب العرب إلى سببين أحدهما نفسي خاص بالأديب، وآخر عام يرتبط بمجتمعنا العربي، يتمثل في «صعوبة النظر إلى مرآة الذات، وفي حالة تورط بعضهم، إلا أن يومياتهم ستبقى في الأدراج، وربما ستتعرض للتلف بعد رحيلهم»، فكتابة اليوميات تواجه عربيا الصعوبات نفسها، التي تواجهها السيرة.

## تأويل المتخيل.. حينما تعيد الرواية قراءة الواقع

ينهي الناقد الجزائري عبدالقادر فيدوح كتابه "تأويل المتخيل: السرد والأنساق الثقافية"، بحوارين أدلى بهما لصحيفتين عربيتين، وربما إثباته لهما كخاتمة لكتابه النقدي، يجيء للتأكيد على أفكار طرحها عبر صفحات كتابه الصادر في ٢٠١٩ في دمشق عن دار صفحات للدراسات والنشر، ومن هذه الأفكار أن جيل الألفية الثالثة من الروائيين يرفض الفكر الشمولي الذي استبعد الوجود في معناه الإنساني، لذلك استبعدت الرواية الجديدة الموضوعات المؤدلجة، ومالت إلى موضوعات جديدة تتداخل فيها النزعة الذاتية مع الحس، والخيال مع الرمز، والواقعي مع العجائبي، وأن الواقع في تصور الجيل الجديد مجرد خيال، نظير وفرة المصطنعات على حد تعبير جون بودريار.

ومن ثَمَّ فإن الرواية تعيد قراءة الواقع في ظل المتغيرات اللاهثة في المجتمع الجديد، كما كشفت عن تحول كبير في مسار الرؤية السردية، فمالت الرواية المعاصرة إلى قلب العلاقة بين ما هو عاديّ وما هو متسامٍ، وفوق العادي وهي الفكرة التي نادى بها أيضا جان بودريار في ظاهرة اختفاء الواقع ونشوء فوق الواقع كما في رواية حكاية العربي الأخير للروائي واسيني الأعرج.

### سرديات الواقع الجديد

يبدأ فيدوح كتابه بسرديات الواقع الجديد معتمدا على تنظيرات جان بودريار بخصوص شكل الواقع الجديد، وأهم سماته انهيار المركزية وشيوع

ثقافة العنف وقلق الهويات، وذلك يفسر عند الناقد تحول الرواية من صيغة الرواية الواقعية إلى صيغة رواية العولمة التي تؤكدها ممارسات العالم الافتراضي الجديد، ومن ثم ينتقل إلى فضاء العنف الذي اتخذ من الرواية منصة ليعكس فعلاً ممارساً أو مُعايناً.

وبالنظر إلى العلاقة التي تجمع بين الرواية والواقع الجديد، فإن حضور السلطة، بجميع أنساقها ووظائفها المعبرة عن القوة، تعدُّ محورا مهيمنا على جميع الأصعدة، وفي جميع مفاصل الحياة، وفي ضوء هذا يصبح من الواضح أن الرواية مع أفكار جيل زمن المابعد تنتج نقدا بحجم ما تقدمه السلطة المتلاعبة، أو السلطة في علاقاتها بالقوة، وبجميع أشكالها في الواقع، ومثلما يعيش واقعنا تفكُّكًا، تقابله الرواية بالسياق نفسه في شكل سرد مورَّد بمفاهيم ومصطلحات فرضتها معرفة الآخر، توثيقًا للفعل السياسي المهيمن على مؤسساتنا الرسمية، ما يعني أن مسيرة سرد جيل الألفية الثالثة ملتبسة في تفاصيلها الدقيقة، ولا تفهم إلا في ضوء ما تمليه مورِّدات السرديات الغربية الكبرى.

وكما كانت الرواية الواقعية مسخَّرة للواقع الإيديولوجي الفج، فإن سرد العولمة رسم صورة معبرة عن العناصر المؤسِّسة للعولمة، واستثمار لموضوعاتها الموردة إلى ثقافة الأطراف. والرؤية السردية تحاول أن تنتهج مدركات الأنساق الثقافية الجديدة، وتستمد مقوماتها من التحولات الطارئة على التركيبة الاجتماعية التي فرضتها أفكار ما بعد الكولونيالية في شكل فضاءات رمزية، قابلة لتحويل الوعي إلى مطاوعة ما يصدَّر له من نتاجات مرنة.

وقد كان لأسلوب العنف من القوة الكولونيالية الجديدة أثره البالغ في الرواية المعاصرة، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها والتمويه. ولنا في ذلك على سبيل المثال رواية "حكاية العربي الأخير" التي تدور فكرتها حول مآل العرب الذي كان سببه الانحدار إلى الانحلال في ظل الأزمات والصراعات الدولية، تلك التي تجري بين القوى العظمى والأنظمة العربية الشمولية، أي بين إرادة السلطة ورغبة الاستسلام، والطاعة، وقد مثل الطرف الثاني الشخصية الرئيسة في الرواية آدم التي أريد لها أن تكون عالما فيزيائيا نوويا، ومشْرفا على مشروع "صنع قنبلة نوويَّة مصغَّرة"، يسهل وضعها في الزمان والمكان المحددين، وهي فكرة تحاكي مجريات أحداث العالم العربي اليوم. وقد اختار الكاتب قلعة آرابيا، في إشارة إلى الدول العربية، في حين اختار مسمى أميروبا وهي كلمة مركبة من أميركا وأوروبا. وكان للحروب العبثية بين العرب والغرب، أو فيما بين العرب أنفسهم، في نظر الرواية الأثر البالغ في تفتيت العرب، ولم يعد لهم أي دور في بناء حضارة الألفية الثالثة، بفعل التمزقات الطائفية والعرقية، حتى بات العربي الجيد هو العربي الميت. ومثلها رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد السعداوي التي خلقت عالما سرديا من عالم واقعي، تناظرَا معًا ليعبرَا عن غزو العراق بدواع واهية.

### الهوية المسلوبة

هكذا نكون أمام أسلوب جديد من السرد، يَظهر الصراع بين الهويات المتباينة، وفي هذا الشأن يقول فيدوح "ما قرأت من رؤية سردية تشتمل على قيم حضارية، تُغني واقعنا استبصارًا من وفرة دلالاتها، وحقائق

معانيها، مثلما قرأت في رواية العربي الأخير؛ لما فيها من كفايات ضاربة فيعمق ما آل إليه وخْز الضمير العربي بطعنات الآخر النافذة".

وفي هذه الرواية، يدخل الروائي بطله آدم في مساءلة مع ضمير هويته اللاحقة، وتستجوب الرواية التشتيت الذي ورثه العربي الأخير تباعًا مما أدخله غرفة الإنعاش؛ ليظل في موته السريري؛ وكأنه اختار فعل الانتحار ببلوغ ذاته إلى مؤدًّى الموت طواعية، وهو ما أشار إليه جيسي ماتز بقوله "إن السرد إذ يحاول مساءلة العالم الجديد، واستبداله بالعالم الأثيل؛ فلأنه يريد له التحول عنوة إلى ما ينبغي أن يكون عليه، وفق معايير البراديجم، كما يريد له أيضا أن ينطلق من الشك بوصفه امتحانا للحقائق، ومساءلة للأساسيات الراسخة وهذا يعني عدم التسليم بقبول الحقائق المعطاة".

وتشكل أحداث رواية "حكاية العربي الأخير" بؤرة جديدة في منظور السرديات السياسية، وتجسد معنى الانفتاح على الرؤية الفكرية لما بعد الحداثة، بوصفها انفتاحًا على عوالم ممكنة، ملتبسة، تسعى إلى تقويض مسار السرديات الكبرى، وتحولها إلى مساءلة خلافية، تستمد طروحاتها من اضطرابات الوجود، وهو ما خلق وعيًا جديدا غير قابل للفهم، على نحو ما عبرت عنه جميع شخصيات الرواية التي استطاعت أن توحد مواقفها الفكرية نحو التضليل، على الرغم من اختلاف هوية الشخصية الرئيسة آدم مع باقي أصوات الشخصيات الأخرى بدافع التأثير في أنظمة الوعي الحضاري الذي بات مرهونا بالعسف والاستبداد؛ لفرض وجهة النظر

الواحدة من قبل الراوي العليم بما ينبغي أن يكون عليه الواقع المبهم في ظل النظام العالمي الجديد، ومن زاوية نظر هدم الآخر، وتخريب مقوماته، وتغيير طبيعة العلاقات الإنسانية في اتجاه سياق التابع.

## باحث جزائري ينفي عن روايات عبدالرحمن منيف صفتها التاريخية

بعدما أتم العرب فتح العراق أطلقوا عليه اسم "أرض السواد"، وسواء كان سبب التسمية يرجع لخصوبة أرض العراق، فوصفها القادمون من الصحراء بالسواد، أو لسبب ثان يرجع لكون الفاتحين دخلوا العراق قبيل الغروب، وكانت الأرض تبدو سوداء لكثافة ظلال النخيل المنعكسة على الأرض.

كادت هذه التسمية تنسى وتبقى حبيسة الكتب القديمة حتى بعثها الروائي السعودي الراحل عبدالرحمن منيف، وجعل منها عنوانا لروايته الأخيرة ذات الأجزاء الثلاثة، وفيها عاد منيف إلى بغداد العثمانية، تحديدا في فترة حكم الوالي العثماني داود باشا للعراق خلال القرن التاسع عشر.

ومنذ صدورها قبيل نهاية القرن العشرين ورواية "أرض السواد" تحظى بالاهتمام النقدي، وأحدث هذه الدراسات كتاب جديد بعنوان "آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي– ثلاثية أرض السواد لعبدالرحمن منيف أنموذجا" للباحث الجزائري عبدالغني بن الشيخ، وهي دراسة نقدية أكاديمية حصل بها الباحث على درجة الدكتوراه، وكان قد تناول في أطروحته للماجستير "بنية الخطاب الروائي عند جمال الغيطاني".

### مفارقة الواقع

يذهب بن الشيخ في مقدمة كتابه، الصادر عن دار خيال للنشر والترجمة – الجزائر، إلى أن منيف كان يطمح جادا إلى تأصيل الرواية

العربية، وفق رؤية منفتحة، تنبني أساسا على فكرة المزاوجة بين تقنيات الرواية الغربية الحديثة وأساليب الحكي التراثي، في محاولة إلى تأصيل الرواية العربية وفق رؤية حداثية، تتجاوز النص التراثي، بإعادة إنتاجه وتحويله، بما يجعله تخييلا روائيا ذا خصوصيات عربية.

محاولات منيف أفضت بالرواية العربية المعاصرة إلى التحرر بشكل لافت من التبعية الأدبية والثقافية للآخر، التي فرضتها عليها الرواية الغربية، منذ نشأتها وعلى مر مراحل تطورها، باعتبارها النموذج الذي ظل يحتذى به من قبل الروائيين العرب، ويرى الباحث أن منيف يرتكز على ثقافة تراثية واسعة، جعلها تتعايش مع حداثة النص الروائي، الذي تتداخل فيه الخطابات وتتنوع فيه الأساليب وطرائق السرد، وهو ميزة طبعت أعمال أبرز الروائيين العالميين المجددين.

يقول الباحث إن "أرض السواد" هي نص روائي تخييلي، تتفاعل فيه شخصيات ذات هوية تخييلية، وكذلك الأحداث فيها تخييلية مفارقة لما يمكن أن يكون قد حدث بالفعل في الواقع، نظرا إلى ما قد توهم به الرواية من خلال الإحالات والإشارات إلى واقع بعينه، وأمكنة محددة، إلا أن كل ذلك لا يعدو أن يكون سوى تخييل سردي مبرمج له، وفق استراتيجية روائية معينة إذ "قد يكون هذا الذي يرويه الكاتب حقيقيا على مستوى علاقته بمرجعيته، لكن يبقى أن ننظر إلى المروي نفسه على مستوى نصيته، أي على مستواه كمقروء".

وهو ما تكشف عنه الدراسة، ابتداء من وقوفها على عتبة العنوان،

فصفة السواد جاءت من طبيعة الأرض، المؤهلة لأن تكون مكانا للاستيطان والاستثمار، وربما تحولت إلى أرض للتصارع وهدفا للغزاة والطامعين.

ويفتح العنوان أفقا للتوقع لدى القارئ تتعدد مستوياته قبل الشروع في قراءة الرواية ذاتها، فعنصرا الإيحاء والتكثيف متوفران، كونه مستمدا من التراث والتاريخ، هذا من جهة، وكونه من جهة أخرى قد أختير ليكون عنوانا لرواية طابعها تخييلي، لا لوثيقة تاريخية طابعها إخباري، حتى وإن استعارت الرواية محمول التاريخ لتشكل منه عالمها الخاص.

يشير الباحث إلى الإحالات المرجعية في النص الروائي على وقائع وأحداث لها صلة بالتاريخ في حقبة زمنية بعينها، على خلاف ما قد نجده في روايات أخرى لعبدالرحمن منيف والتي لجأ في معظمها إلى التمويه وعدم التصريح بأسماء الأمكنة والأشخاص التي لها علاقة بالواقع، حتى وإن كان تأويلها على مستوى القراءة ممكنا، إلا أننا نجده في هذه الرواية يأخذ منحى مغايرا، فقد لجأ إلى ذكر أسماء مدن وعواصم لها موضعها الجغرافي الفعلي، كما تعدى ذلك إلى توظيف أسماء أعلام وألقاب شخصيات، تتطابق مع تسميات أشخاص وجدوا بالفعل في الواقع وفي فترة تاريخية محددة.

وما يكثف الإيهام والالتباس هو أسلوب خطاب التقرير، الذي اتكأ الروائي عليه في مقاطع سردية عدة، تضمنت معلومات وأخبار توهم القارئ بأن الرواية تؤرخ لأحداث وقعت، أو شبيهة إلى حد التطابق مع ما حدث بالفعل. حيث يوهمنا الراوي منذ البداية بأنها من التاريخ فعلا "بدأ

الغزو مرة أخرى كما يروي التاريخ، وإذا كانت لكل حرب أسبابها وذرائعها فقد اعتبر الملا عثمان الذريعة، فهذا الرجل الذي قتلت زوجته وأولاده أمام عينيه، في أثناء غزو كربلاء قرر أن ينتقم".

## سمة التخييل

على الرغم من محاولات الإيهام المتكررة بالتأريخ، إلا أن الباحث ينفي عن الثلاثية صفة التأريخ أو سرد الواقع اعتمادا على أن درجة الموضوعية التأريخية تتراجع في الرواية، حتى وإن صنفت تاريخية، فهي تفارق بالأساس منطق التوثيق، الذي يقوم أساسا على الموضوعية وترتيب الأحداث وتحديد التواريخ، وغير ذلك من الشروط التي يستلزمها التوثيق التاريخي، وهذا ليس عيبا فيها بل كان ضروريا حتى لا تفقد سمة التخييل، الذي تتمثل خصوصيته في أنه ينبني أساسا على تجاوز الواقع، دون الانفصال التام عنه، وكذلك على أساس النزوح إلى التجريب، بتجاوز ما هو مألوف من طرائق سردية في الرواية العربية التقليدية، وبخاصة ما يسمى بالرواية التاريخية.

و"أرض السواد" تفارق شكل الرواية التاريخية من نواح عدة، منها تداخل الواقعي بغير الواقعي في خطابها، كما لا يخضع ترتيب الأحداث فيها لمنطق زمني سببي صارم فضلا عن تداخل الخطابات المتناصة وتعدد الرواة، ووجود فجوات تركت شاغرة لإشراك المتلقي في ملئها، بما في ذلك النهاية التي جاءت مفتوحة. كذلك نجد في الرواية تنويعا في الأساليب التي تم بواسطتها تقديم الأحداث، بتكثيف الأساليب المجازية تارة واللجوء إلى

التقرير والمباشرة تارة أخرى، وتوظيف الموروث الأدبي، بجعله يتماشى مع خطاب الرواية المعاصرة.

وعلى مستوى اشتغال الزمن يؤكد الباحث أن زمن الخطاب جاء مفارقا في نظامه لزمن القصة، نتيجة اعتماد الروائي على تقنيات تكسير الزمن وخلخلة نظامه، بالعودة إلى الخلف والقفز إلى الأمام في بعض الأحيان، وأما زمن القصة فقد بدا قياسه الدقيق شبه مستحيل، لغياب المؤشرات الزمنية الكافية.

وأخيرا فقد تميزت هذه الدراسة باهتمامها بالمتلقي، باعتباره المعني الأول بتلقي النص، فهو يشارك في ملء الفجوات وإنتاج النص، ويتبادل السلطة مع الراوي بل ويهدد سلطته، مما جعل الراوي في نص الرواية يقلص من مناوراته السلطوية، مانحا المتلقي فرصة المشاركة والمناورة ولو بشكل افتراضي.

## ما زال لدى نجيب محفوظ ما يستدعي النقد

يذكرنا كتاب "العائش في السرد" للناقد الدكتور رضا عطية، بداية من عنوانه برواية "العائش في الحقيقة"، عن إخناتون الذي عاش حياته داعيا إلي الحقيقة، وكذلك الروائي العربي الأشهر، نذر حياته للسرد، فعاش فيه وله، لذا يظهر لنقاده كل يوم جديدا في سرده يمكن تناوله بالدرس، رغم مئات المقاربات النقدية و الأطروحات الأكاديمية التي تناولت أدب نجيب محفوظ منذ بداية رحلته شديدة الثراء وحتى ما بعد رحيله.

وقد كان الناقد واعيا بتلك الحقيقة لذا بدأ كتابه بطرح السؤال: ماذا يبقي من نجيب محفوظ؟ ويستعير من جاك دريدا مقولته عن النص وأنه آلة تنتج عددًا من الإحالات لا حصر لها، فالنص علامة مرتحلة أبدًا وطالما أنّ لا نص محسوم الدلالة وأن المعنى مرجأ أبدًا سيبقى أدب نجيب محفوظ جديرًا بكل درس نقدي وإعادة قراءته باستمرار، فضلاً عن أن هناك عديدا من النصوص المحفوظية لم تنل حقها من القراءة النقدية.

وهو يعتبر المبدع الكبير خلية حية من نسيج الوجدان الجمعي للشخصية المصرية والعربية بل للشخصية الإنسانية عمومًا، ويرى أن كتابات نجيب محفوظ ستبقى شريانًا رئيسيًا في جسد الأدب العربي والإنساني ككل. فقد مارس فنونًا جمالية عدة؛ من كتابة الرواية إلى عطاءاته المتنوعة في القصة القصيرة، و تجاربه فى كتابة المسرح؛ بالإضافة إلى إسهاماته في كتابة السيناريو السينمائي والمقال.

وكما تشعب محفوظ نوعيًا في ممارسة مختلف ألوان الكتابة فقد تميز كيفًا وتنوع أسلوبًا في تكنيكات كتاباته في كل جنس إبداعي خاض غمار الكتابة فيه، كما تعاظم إنتاجه كمًا فيما يناهز الستة والخمسين كتابًا. وقد تتبعت كتابات محفوظ الشخصيةَ المصريةَ منذ مراحل تكوينها الجنينيي فى مستهل فجر الحضارة الإنسانية، ثم واصل تطوافه عبر مرحلة الحضارة العربية الإسلامية باستلهامه نماذجها التراثية وإفادته من حكيها الشعبي كألف ليلة وليلة؛ ليستمر رصده للشخصية المصرية حتى العصر الحديث بكل تحولاته الفكرية والسياسية، كما تسري في أدب محفوظ روح ثورية، تطلع متنامٍ للتغير لبلوغ الأفضل، لاتخاذ العلم طريقًا للحياة لا يلغي الدين، إنما يسدد احتياجات العقل البشري، فأدب محفوظ يسعى لإرساء توافق بين الروحاني والمادي، والسماوي والأرضي. وبقدر ما كان أدبه يحتفظ لكتابته ببصمة إبداعية تميزه بقدر ما كان طليعيًا يمتلك رؤية استشرافية. وتكمن فرادة أدب محفوظ وعبقريته في أنه "يقدم أدبًا متعددًا في طبقاته الدلالية، لا يقف عند مستوى سطحي للحكي الدرامي، فما يلبث أن يحلق في آفاق رمزية، فهو أدب يتجاوز كل حدود الزمان والمكان، ليقوم بتخليق النماذج الكونية الكبرى وحكايات الوجود، فيستعصر جوهرها ويقدمها مقطرة في قنينة رمزية وقوارير أمثولية".

## سرديات الأصوات المتعددة

يخصص الكتاب بابه الأول لتناول ما يعرف برواية وجهة النظر أو "سرديات الأصوات المتعددة" وهي تقنية سردية تعتمد على تعدد الرواة

وتنوع منظورات الرؤية والحكي، فيدرس في الفصل الأول رواية "ميرامار"، التي بلورت رؤية محفوظ لثورة يوليو وانتقاده لبعض ١٩٦٧ سلبياتها، حيث يقدم الأحداث من خلال أربعة رواة مختلفين يمثل كل منهم جيلا مختلفا، وكذلك لكل منهم رؤيته الخاصة وتكوينه الفكري، وبالتالي يختلف منظوره لأحداث ثورة، وبهذا تقدم الرواية ١٩٥٢ رؤية بانورامية متعددة الأبعاد للواقع وأحداثه، فالرواية وهي تتخذ موقفا ناقدا للشمولية كان لابد أن تطرح أكثر من صوت بدلا من الاعتماد على صوت سردي واحد في شموليته.

ثم يتناول الفصل الثاني رواية "يوم قُتِل الزعيم" ١٩٨٥، ويمكن إعتبارها بمثابة محاكمة روائية لنظام السادات، فيتبادل السرد فيها ثلاث شخصيات علي نحو مختلف، إذ يقدم الراوي الأول الحدث من خلال منظوره الخاص، ثم نتلقي الحدث نفسه من وجهة نظر أخري يقدمها الراوي الثاني، وهو بدوره يضيف إلي ما سبق أحداثا جديدة ، بينما الراوي الثالث يعيد من منظوره تقديم كل الأحداث مضيفا لها أحداثا جديدة ، فيما يسميه الناقد "لولبية السرد وتقنية الأصوات المتعددة".

## السرد الفسيفسائي

الباب الثاني من الكتاب خصصه الدكتور رضا عطية لدراسة ما أسماه "السرد الفسيفسائي"، وهو نوع من القص الحداثي يتجاوز كل التعريفات التقليدية للأنواع الأدبية حيث يشكل في الكتابة عبر النوعية نسيجا كتابيا تتشابك فيه خيوط السردي بالشعري والقصة القصيرة بقصيدة النثر.

كذلك "يتشكل النص من وحدات قصصية قصيرة، لكل منها استقلالها الذاتي، لكنها تتضام بنائيا عن طريق آليات مثل التجاور والتوازي والتزامن لتشكل لوحة جدارية كبري تتكون من وحدات منفصلة ومتصلة".

ويدرس الفصل الثالث "أصداء السيرة الذاتية وقد صدرت في كتاب خلال عام " ١٩٩٥" وإن كان قد نشرها صاحبها في جريدة الأهرام قبل ذلك بأكثر من سبع سنوات، بتكويناتها السردية المتموِّجة وتنوع القوالب التي تستخدمها، فأصداء السيرة تتكون من وحدات قصصية يغلب عليها القصر ترصد ومضات من حياة الكاتب، تتحرر من التتابع الزمني المتصاعد، معتمدة على صوت ساردها الذي تتداعي في وعيه لقطات مكثفة من الذكريات والأحلام وشذرات من الماضي البعيد، وقد ينطق النص أحيانا بلسان شخصية خيالية مثل عبد ربه التائه الذي هو صوت الحكمة والحدس بما وراء الغيب، وهو الصوت الذي يكاد يتماهي مع صوت محفوظ ذاته.

والفصل الرابع يتناول المجموعة القصصية "صدى النسيان" وهي تضم نصوصا قصيرة قديمة تم نشرها في عام١٩٩٩، لم يشأ نجيب محفوظ نشرها وقت كتابتها، فإنها تحمل قسمات أعمال أخري حيث الحارة ذات الدور المحوري، بينما تغلب ثيمات محفوظية أثيرة مثل الفقد ودوران عجلة الزمن والوقوف علي طلل المكان، بالإضافة إلي تكرار وجود شخصيات بعينها مثل شيخ الحارة وإمام الزاوية.

غير أن رضا عطية يري أن الحضور المتكرر في نصوص المجموعة لهاتين

الشخصيتين المحوريتين يسهم في تلاحم حلقات القص مشكلة متوالية سردية، تتسم بالتشابك وبالتكامل البنيوي المرتبط بخيوط تمتد من تلك الشخصيات إلي بقية سكان الحارة.

كذلك يلتفت رضا عطية إلي خصائص سردية تميز هذا العمل مثل اتباع أسلوب كتابة السيناريو السينمائي في بعض المشاهد القصصية من حيث سرعة الإيقاع أو إبطائه تحريا لدقة تصوير دقائق الحالة النفسية للشخصية القصصية.

## الحديقة الخلفية

خصص الكاتب الباب الثالث من كتابه لدراسة سرديات الحلم عند نجيب محفوظ عبر النصوص السردية التي تدور بالكامل في فضاء الحلم، بما للحلم من تمثيل للاشعور ينعكس على لغة السرد الحلمي وشفراتها الرمزية، فيدرس الفصل الخامس مجموعة "رأيت فيما يرى النائم" الصادرة عام ١٩٨٢، في حين يتناول الفصل السادس "أحلام فترة النقاهة" ٢٠٠٤، حيث تنحو النصوص نحو "إقامة عوالم سردية علي ضفاف الغرائبية التي تكسر مرايا المألوف" وتفارق المنطق السببي وفق المعتاد في حالة الصحو.

وفي الفصل الأخير "الحديقة الخلفية لنجيب محفوظ"، يتناول الناقد كتب "الأحلام الأخيرة"، وهو الجزء الثاني من "أحلام فترة النقاهة"، يرصد رموز الحلم ويفككها، وصولاً إلى اكتشاف أمنيات الحالم أو الراوي، مؤكداً أنها في الغالب رؤى أكثر من كونها أحلاما.

## نجيب محفوظ الذاكرة الحية والأمينة

تنوعت نصوص الكاتب المصري الراحل نجيب محفوظ وتعددت عوالمها وتواشجت رؤاها، ففتحت الأفق رحبا أمام النقاد والباحثين، ليستخرجوا منها كل يوم ما هو جديد، وهو ما يشير إلى رحابة فكر محفوظ وإلى ثراء الدلالات وتعدد المعاني التي يخلقها عالمه الأدبي، ومن أحدث المقاربات لأعماله كتاب "نجيب محفوظ: الذاكرة والنسيان"، للناقد المصري ممدوح فراج النابي.

في كتابه الجديد "نجيب محفوظ: الذاكرة و النسيان" يشبه ممدوح فراج النابي أعمال نجيب محفوظ بجبل الثلج، فهي ما زالت تخفي أكثر مما ظهر منها، فإبداعاته تتجاوز زمانه ومكانه، وتقبل دائما تفسيرات وتأويلات جديدة، وتحيل دائما إلى الحاضر، بالرغم من أن تاريخ كتابتها وطباعتها يشير إلى ماض بعيد نسبيا.

### تجاوز الواقع

بدأ الكتاب بدراسة موسعة لكتاب محفوظ "أحلام فترة النقاهة" من حيث بنيتيه التشكيلية والرمزية، مبينا أن اهتمام محفوظ بالحلم بدأ بمجموعة "رأيت فيما يرى النائم" الصادرة عام ١٩٨٢، وتتفق مجموعتا الأحلام من حيث الشكل الفني والمضمون الفكري والدلالة، كما تربط الدراسة بين الأحلام وأصداء السيرة الذاتية، فكلا العملين بمثابة مقطوعات قصيرة، تعتمد على التكثيف في اللغة والعمق والإيجاز،

ومصدرهما معا ذاكرة محفوظ، وكل منهما وعلى الرغم من اختلاف الشكل الذي كتبا به، يشكل وحدة متكاملة، تعكس فكر وفلسفة صاحبهما، كما أن كليهما يضم وحدات قصيرة تدور حول نماذج بشرية كثيرة حملها محفوظ بآرائه، كذلك ثيمة الموت من الثيمات الأساسية فيهما. كما يتشابه شكل كتابتهما مع المأثورات الصوفية الموغلة في الرمز.

وبالرغم من التشابهات الكثيرة بين العملين إلا أن الدراسة ترصد عدة أوجه شبه واختلافات بينهما، فالأحلام تأخذ شكل القصة القصيرة جدا، بينما الأصداء تأخذ شكل السيرة الذاتية. أيضا جاءت الأحلام كدفقة شعورية واحدة، بينما الأصداء انقسمت إلى قسمين، أولهما يضم مقطوعات قصيرة تحمل أصداء السيرة، وثانيهما يضم سيرة "عبدربه التائه" وفكره. كذلك تمت عنونة الأصداء بعناوين فرعية بينما خلت الأحلام من العناوين حيث اكتفى السارد بالتتابع والتسلسل الرقمي.

بعنوان "الرواية التاريخية: تمثل تجاوز للواقع من خلال الثلاثية التاريخية؟"، يدرس النابي روايات عبث الأقدار، رادوبيس، كفاح طيبة، في ظل السياقين التاريخي والثقافي اللذين أنتجت فيهما الروايات، بحثا عن دلالة اختيار حادثة تاريخية ما لبناء نص روائي. ويلاحظ الباحث أن تلك الروايات كتبت بعد الحرب العالمية الثانية التي أسفرت عن توسيع مظلة الاحتلال بالرغم من ظهور بوادر الحركات التحررية، في ذات الوقت كان النظام الملكي في مصر يمثل عبئا على الشعب من خلال تحالفاته مع القوى الاستعمارية ضد الحركات الوطنية.

هذا السياق شكل خلفية لما يريد قوله نجيب محفوظ المعبأ بأيديولوجيا ثورة ١٩١٩، فتبنى في الروايات فكرة الخلاص، لذا قدم في "عبث الأقدار" الكثير من صفات الحاكم الإيجابية كما تجلت في صورة الملك خوفو، وفي رادوبيس يقدم الملك العابث "مرن رع" في موازاة مع الملك الشاب فاروق، فكلاهما يجأر "أريد أن أتمتع بحياة سعيدة، أيجوز أن تعذبني رغباتي كالفقراء؟".

وجاءت "كفاح طيبة" لتستعيد الروح المصرية بأكثر من معنى، حتى أن الدكتور عبدالمحسن بدر رأى أن علاقتها بمصر المعاصرة تفوق ارتباطها بمصر القديمة، فالروايات برفضها للفساد ودعوتها للخلاص تجاوزت سياقها التاريخي بعكس أحداثه على الواقع، وهكذا تتجاوزه ولا تكتفي بتمثله بكل ما تحمل من دلالات مرجعية.

لعل اتساع الرؤى وتعدد الدلالات هما ما يدفع الباحثين والنقاد إلى المغامرة، فرغم وفرة المقاربات التي تناولت عالم محفوظ إلا أن ثمة حافزا دائما لإعادة القراءة وفق ما يجدّ من سياقات، وقد أقدم النابي على هذه المغامرة التي وصفها بأنها "محفوفة بالمخاطر"، في كتابه السابق "الذاكرة والنسيان"، وكما ورد في مقدمة الكتاب فإن إبداعات نجيب محفوظ ظلت وتظل "بمثابة الذَّاكِرة الحيَّة والأمينة، على تاريخنا الوطني بنضالاته وإخفاقاته وانتصاراته، وبتغير أو انحراف مساراته".

كما ظلّت هذه الإبداعات على تنوعها وثرائها بمثابة حائط الصد المقاوم لتغريب الهُوية وطمسها في بعض حالاتها على نحو ما كانت الثلاثيّة

الاجتماعيّة (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، وقبلها الثلاثيّة التاريخيّة (عبث الأقدار، رادوبيس، كفاح طيبة)، شاهدة على النسيج الوطني وتكاتفه من أجل هدف وحيد هو الاستقلال والحصول على الحرية، وأيضا إكسيرا مقاوما للنسيان، لكلِّ شيءٍ بدءا مِن ذاكرتنا وانتهاء بنكران الجميل.

## تجاور الرؤى

يرى الكاتب أن القارئ لأعمال محفوظ يفاجأ بالمستقبل يطل من بين جنباتها، بل إن رؤاه التي هدف إليها هي نفسها التي ينشغل بها المفكرون اليوم، كقضية الحرية التي ناقشتها رواياته منذ "عبث الأقدار" وحتى "أحلام فترة النقاهة". ولعل وعيه بذلك وحرصه على اجتياز المغامرة النقدية بنجاح هما ما دفعه إلى عدم الركون إلى ما يمكن تسميته بالمسلمات النقدية في تعامله مع إبداعات محفوظ، فهو لم يكتف بالنص المحفوظي بل انطلق من النص إلى المقاربات النقدية له، وجعل من تجاور تلك الرؤى النقدية مرايا تعكس النص من زوايا ووجهات نظر مختلفة، وراح يشتبك معها وفق معطيات النص حمّال الأوجه، وفي ضوء قناعته بما يثيره النص المحفوظي من تأويلات وتفسيرات لا نهائية قد تتعارض أو تتناقض. هكذا قرأ الناقد رواية "الطريق" كنموذج خصب يمثل تلك التعددية الخصبة، فالرواية ومن خلال رحلة بحث الشخصية "صابر الرحيمي" عن أبيه، تطرح إشكاليات متعددة، منها ما يتعلق بالقضايا التي تطرحها الرواية، ومنها ما يرتبط بتصنيف إبداعات محفوظ إلى مراحل مختلفة وتيارات متباينة، فالرواية تتقاطع مع

"الشحاذ" و"اللص والكلاب" وغيرهما، في طرح تساؤلات فلسفية عن اغتراب الإنسان وشعوره بالعدمية.

أما من حيث السياق القرائي النقدي فالرواية ووفقا لبعض المقاربات تنتمي إلى الواقعية النقدية، وثمة ملامح أليجورية تتحقق داخل النص تلحقه بالمدرسة الرمزية وتكشف عن رموز دينية (البحث عن الأب/ المخلص/ الإله) أو سياسية، حيث سلوك صابر الرحيمي للسبيل الخطأ أوقعه في مأساة هددت مصيره، ومع ربط الرواية بالسياق الثقافي الذي أنتجت فيه يمكن اعتبارها مقدمة تنبئ بكارثة ١٩٦٧.

كذلك يمكن قراءة الطريق من منظور نفسي يربطها برواية "السراب"، من حيث علاقة بطلي الروايتين بالأب والأم. ويخصص الكاتب فصلا من كتابه لمعالجة رواية "السراب" التي كاد يجمع نقادها على أن بطلها مصاب بعقدة أوديب، باستثناء مقاربة عبدالمحسن طه بدر، حيث قرأ الرواية من منظور واقعي اجتماعي واعتبر أزمة البطل "كامل رؤبة"، دليلا على تفسخ الأرستقراطيين ذوي الأصول التركية.

يربط النابي بين الرواية وبين سابقتيها "القاهرة الجديدة" و"خان الخليلي"، اللتين كانتا بمثابة استشراف لما حدث فيما بعد.

وهكذا فطنت قراءة فراج النابي للتواشج بين روايات نجيب محفوظ القابلة للقراءات الجديدة، والمانحة دوما لدلالات جديدة، حتى يصدق القول إن ما كتبه محفوظ يتجاوز سياقه التاريخي إلى المستقبل بكل مآلاته.

## نجيب محفوظ ناقدا

"لو تصورت نفسي ناقدا، فإنني أفضل أن أسير إلى العمل الأدبي واضعا فلسفتي وراء ظهري لا أمامي، وأن أقدر العمل كإنسان له فلسفته، لا كفيلسوف فذ لا يخلو من إنسانية" هكذا أوجز الأديب الكبير نجيب محفوظ رؤيته للنقد وللناقد في كلمات قليلات أبانت أيضا عن المنهج الذي اتبعه محفوظ في تعامله كقارئ مع النصوص الأدبية، وهو المنهج الذي حاول الدكتور تامر فايز استكشافه في أحدث كتبه "نجيب محفوظ ناقدا.. مقاربة تأويلية لحواراته في المجلات الأدبية".

فالمؤلف يرى أن نجيب محفوظ في حواراته كان ناقدا متمكنا من مقولاته وصيغه النقدية، ملم بعناصر ثقافية عامة ونقدية خاصة جعلت منه ناقدا متمكنا، وهي الصورة التي يحاول أن يجليها عبر صفحاته الأربعمائة وستون. محللا لثلاثين حوارا أجريت مع محفوظ خلال الفترة من ١٩٥٧ حتي عام ٢٠٠٥ أي قرابة نصف قرن، وهي فترة تمثل زخم الثقافة العربية علي تشعب مكوناها وعلي رأسها المكونان الإبداعي والنقدي.

### ثلاثة صور لمحفوظ

تعامل تامر فايز في كتابه مع حوارات نجيب محفوظ باعتبارها خطابات من نوع مخصوص، تحمل في ثناياها الصورة الحقيقية لنجيب محفوظ وهي صورة ثالثة تختلف عن صورتين شائعتين له على مستويي

الذات والإبداع، فمن ناحية الذات (شخصية نجيب محفوظ) فقد تم تصدير صورة ما له بعد فوزه بجائزة نوبل ١٩٨٨، وهي صورة اتسمت بالكثير من المغالطات، لا سيما فيما وصل للعوام الذين يعرفونه عن طريق الأفلام التي قدمتها السينما عن رواياته، فأشيع أنه مسيحي وأنه يكتب ضد الإسلام، أما الصورة الثانية فتشكلت لدى القراء الذين بحثوا عن سيرته في ثنايا رواياته، أما على مستوى الإبداع فقد ظهرت أيضا صورتين له، الأولى انعكست في أذهان عامة المتلقين لأعماله كما ظهرت في السينما وقد مست لديهم أوتارا حساسة عقائدية واجتماعية وسياسية، والثانية تشكلت في وعي المثقفين الذين لم يتعرضوا للعبث في أفكارهم بنجيب محفوظ وفكره كما تعرض العوام.

وهذا أكسب الحوارات مع محفوظ قيمة كبرى، فقد تناثرت عبرها ملامح الصورة الثالثة لنجيب محفوظ ناقدا، وقد بدأ مؤلف الكتاب محاولته لتجميع ملامح تلك الصورة بالتوقف عند اختلاف النقاد حول كتابة محفوظ لسيرته الذاتية، فمثلا غالي شكري رآه واحدا ممن سعوا لسرد الذات معتمدا على تصريح للروائي الكبير بأنه هو كمال في الثلاثية، بينما محمد بدوي يذهب إلى أن محفوظ بدأ بنفي ذاته عن الكتابة وتمويهها، وآخرون سايروه وتحدثوا عن مفارقة تتمثل في أن الرجل الذي أدمن سرد حيوات الناس وترميزها وإثقالها بالمعاني لم يتحدث مرة واحدة عن نفسه بوضوح وحسم.

تامر فايز يختلف مع كلا الرأيين، فقد اعتمدا على قراءة تجزيئية في

فهم السرد/ النقد ذاتي لدى نجيب محفوظ، بينما القراءة التكاملية تكشف بجلاء عن أهم ملامح نجيب محفوظ الذاتية، فالقراءة لحواراته تكشف عن حضور الجانب الذاتي والعائلي والثقافي والسياسي، كما ظهر محفوظ في أغلب هذه الحوارات ناقدا ومنظرا، فقد صاغ نظرية شبه متكاملة للإبداع الروائي مستفيدا من خبراته الإبداعية التطبيقية ومن قراءاته، ومنطلقا من قاعدتين رئيستين أولاهما تفضيله للرواية عما عداها من أنواع أدبية والثانية ربط الرواية بالواقعية كمذهب فكري وأدبي لا يقل اتساعا عن الرواية.

فالمدقق في هذه الحوارات يلحظ أن محفوظ يحدد بدقة منابع استقاء رواياته، ثم يضع خريطة متكاملة لصياغة العمل الروائي، مرورا بتشكيل الأحداث والشخصيات واللغة الروائية، وصولا إلى الصياغة الختامية للرواية، مما يعد درسا في الكتابة للروائيين من بعده، وأيضا يتيح للنقاد فرصة فهم آليات تشكل العمل الروائي في ذهن محفوظ.

**فخاخ للنقاد**

ذكر جارثيا ماركيز مرة أنه كان يتعمد أن يصنع في رواياته فخاخا للنقاد وكان يسعده أن يقعوا فيها، لكن نجيب محفوظ ودون تعمد بث في حواراته فخاخا لنقاده، تلك الفخاخ العفوية بدت آثارها فيما كتبه النقاد عن محفوظ ورصد تامر فايز بعضه في فصل مستقل عن "تأثيرات النقد المحفوظي في النقد الأدبي العربي"، فيذكر أن هذه الحوارات شكلت مرتكزا أساسيا اعتمد عليه النقاد في إصدار أحكام نقدية سواء لصالح شخص وأدب نجيب محفوظ أو ضدهما، ومن الدراسات التي أفادت كثيرا من تلك

الحوارات، كتاب "المنتمي" لغالي شكري حيث اعتمد الناقد على تصريح نجيب محفوظ في حواراته بأنه هو كمال عبدالجواد في الثلاثية، في بناء فرضيته الأساسية القائمة على فكرة الانتماء، كما كانت تصريحات نجيب محفوظ مؤثرة كذلك في القضايا الفرعية التي ناقشها كتاب المنتمي، ومن الدراسات التي تأثرت في أحكامها القيمية والجمالية بالحوارات دراسة إدوار الخراط "نجيب محفوظ: القدرية كموقف من الكون"، فقد اعتمد على قول نجيب محفوظ بأن رواياته التاريخية الأولى كانت تتمسك بقضايا الحاضر، لينفي عن تلك الروايات صفتي التاريخية والرومانتيكية، وحكم على أسلوب نجيب محفوظ في تلك الفترة بأنه تقليدي قديم وجاحظي، وقد استعرض الكاتب دراسات أخرى لنقاد آخرين بنوا فرضياتهم وأحكامهم تحت تأثير واع أو غير واع لتلك الحوارات.

وهنا يتساءل الكاتب عن موضوعية ومنهجية الاتكاء على أراء المبدعين وتصريحاتهم في تحليل أعمالهم الإبداعية، ويرى ضرورة التفرقة بين المبدع الصرف، والمبدع الناقد، أي المتمكن من أدواته النقدية التي تمكنه من التعامل مع الأعمال الإبداعية من وجهة نظر نقدية، وهي غير وجهة النظر الإبداعية التي تشغله حينما يمارس الإبداع، وقد كشفت إجابات نجيب محفوظ على تساؤلات محاوريه عن امتلاكه لهذه الأدوات بما لا يقل عن أي ناقد من نقاد عصره، فقد امتلك القدرة على صياغة رؤاه العامة حول الفنون والآداب، بالإضافة إلى قدرته على الربط بين مقولاته التنظيرية وتطبيقاته على مجموعة النصوص والظواهر بما يثبت وعيه الدقيق بماهية

تلك المصطلحات. فقد تجلي نجيب محفوظ في حواراته مثقفا عاما ملما بكافة جوانب حضارته بل والحضارات الأخرى، يجمع في خلفياته الثقافية بين التوجهين، الغربي والعربي، وهو ما أسهم في تخليق صوره النقدية التي ظهر عليها فتمكن من نقد الثقافة والفنون والآداب، لذاته ولمبدعين آخرين، وفي لغته ولغات الحضارات الأخرى التي اطلع عليها مستفيدا منها: ثقافيا وفنيا وأدبياً.

يعتبر الأدب المخابراتي ابنا للحروب، ففكرته الأساسية تقوم على صراع معلوماتي بين طرفين (أو عدة أطراف) يمثلان دولتين أو أكثر، ربما لذلك نشط هذا النوع الأدبي في الغرب مع اندلاع الحرب الباردة متأثرا باشتداد إعمال الجاسوسية. ويرى الدكتور "عادل نيل" في كتابه عن "الرواية المخابراتية في الأدب العربي الحديث" أن هذا النوع من الأدب "يستند في الأغلب إلى حقائق واقعية، وتتداخل فيه الأبعاد الإنسانية التي تجسدها حركة الشخصيات، معتمدا على وسائل سردية لتوفير عوامل الإثارة والتشويق والترقب، وتجاوز الطابع الوثائقي الذي تعتمد عليه طبيعة تلك النصوص من حيث اعتماد أحداثه على استقصاء معلوماتي له مآربه التي تتجاوز التعبير عن نوازع وتصرفات فردية".

وربما طابعه الوثائقي هو ما دفع نقاد كثيرين لعدم الاعتداد به ككتابة أدبية رصينة، على اعتبار أن كاتبه لا يبذل جهداً لأنه يأخذ مادة الرواية جاهزة منملفات المخابرات التي ترصد العمليات الجاسوسية وبأسماء أبطالها الحقيقيين، وبالتالي فهي تفتقر إلى عنصر الخيال.

لكن الدكتور "عادل نيل" في كتابه لا يرى في ذلك أي إنتقاص من أدبية تلك الكتابة؛ "إذ تلتقي الرواية المخابراتية مع اتجاهات روائية أخرى تأتي في مقدمتها الرواية التاريخية استنادًا إلى أنها تسجيل لأحداث ووقائع التاريخ، كما تتلاقى مع الرواية السياسية في بعض الأحداث التي تصوّر

حركات التحرر والصراع مع قوى الاستعمار. كما أن جانبًا منها يلتقي مع الاتجاه العاطفي في تصويرها لجوانب إنسانية من حياة أبطال الرواية". كذلك يعكس الأدب المخابراتي جانبا إنسانيا مهما، وهو الصراع الأبدي بين الخير والشر، حيث الجاسوسية إحدى أحدث وسائله.

ويدعم الكاتب رأيه بمقولة للكاتب الأبرز عربيا لهذا النوع الروائي صالح مرسي "فالأدب أدب مهما تنوعت مادته، الجديد علينا فقط هو أن الجاسوسية باعتبارها نوعا من النشاط الإنساني أصبحت واحدة من ملامح العصر الحديث"، والمعيار في النهاية يرتبط بفنيات البناء وصدق التعبير عن القضية المطروحة بما يضمن انفعال القارىء، ويمكن أهداف النص الأدبي في وجدانه".

## مواجهة أدبية

يذهب الكاتب إلى أن الرواية المخابراتية تكتسب أهميتها من كونها رواية قضية، حيث تسعى إلى تصوير "الصراع الدائر بين المجتمعات الإنسانية الذي يعد ركنًا أساسيًّا في بناء أحداثها، وهو صراع يتشكل من بواعث عدة، كحفاظ تلك المجتمعات على أمنها، ودرء المخاطر التي تهددها، وحماية مصالحها المشروعة، أو رغبة بعض القوى الاستعمارية في فرض الهيمنة والاستحواذ وتحقيق مطامعها التوسعية، أو التأثير في سياسات الدول وقراراتها الذي يمكِّن منه اختراق أمنها المعلوماتي، والوقوف على مواطن القوة والضعف لديها؛ ومن ثمَّ فهو أدب يُظهر معه الصراع الحضاري القائم بين القوى المتنافرة، والاستجابة للأطماع البشرية التي ستبقى تهديدًا لمفهوم التعايش الإنساني".

ولم تعرف الرواية العربية الحديثة هذا الأدب إلا مع احتدام الصراع العربي الإسرائيلي الذي شهد بروزا لنشاط العدو الصهيوني في مجال الاستخبارات لتحقيق أهداف عسكرية وسياسية. فجاءت الرواية المخابراتية في الأدب العربي استجابة لتلك المتغيرات، وكنوع من المواجهة الأدبية مع العدو.

ويؤرخ الكتاب لتلك الروايات اعتبارا من عام ١٩٧٠، وهو تاريخ صدور كتاب "قصتي مع الجاسوس" للكاتب ماهر عبدالحميد، وهو ضابط مصري، وكان قد أوضح على الغلاف الأمامي لروايته أنها "أول عملية مخابرات مصرية تنشر تفاصيلها كاملة"، ويعدّ أوّل من كتب في مجال الأدب المخابراتي؛ إذ أردف كتابه الأول بعدد من الأعمال منها : "كنت صديقًا لديان" و "عملاء من القاهرة" و "جاسوس فوق البحر الأحمر".

وكل هذه الكتب صدرت قبل أن يبدأ "صالح مرسي" أعماله في ذلك الاتجاه، وكأنما عبدالحميد اكتفى بالريادة وسلم الراية لأديب متحقق أصدر قبل تخصصه في رواية الجاسوسية أعمال عديدة لافتة لاقت اهتماما نقديا كبيرا. وقد استطاع صالح مرسي أن يصوغ من المعلومات المخابراتية أعمالا إبداعية، جاوزت التقيد بالتفاصيل والحقائق المرجعية، إذ اهتمت بالحقيقة الفنية أكثر من اهتمامها بالحقيقة التاريخية، كما منح نفسه حرية التدخل الفني في الوقائع، فلم يعد هذا الأدب مجرد عمل انطباعي يسجل تجربة مخابراتية، كما في تجربة ماهر عبدالحميد، وإنما شكلت أعمال مرسي نموذجا فنيا ناجحا، جذب القراء فتعددت طبعات أعماله رغم التجاهل

النقدي لها، كما لاقت إقبالا جماهيريا كاسحا حينما تحولت لأعمال سينمائية وتليفزيونية، فارتبط هذا الاتجاه الروائي العربي باسم "صالح مرسي" بداية من مجموعته القصصية "الصعود إلى الهاوية" عام ١٩٧٦، ثم "الحفار"، و من بعدها الروايات عديدة الأجزاء مثل "رأفت الهجان: كنت جاسوسًا في إسرائيل"، و"سامية فهمي"، و أخيرا "دموع في عيون وقحة" عام ١٩٩٣.

ويشير الكتاب إلى تجارب أخرى أشهرها "نبيل فاروق" الذي تميَّز بغزارة إنتاجه الأدبي، وارتباط فئة الشباب والناشئة بكتاباته، وهو ما أسهم في دخول تلك الفئة العمرية إلى قراءة هذا الأدب الذي عرف معه السلاسل الروائية، فقد ارتبط اسمه بسلسلة "رجل المستحيل" التي امتدَّت إلى مائة وستين جزءاً.

ورغم تعدد الأسماء وتوالي الإسهامات لكن تبقي أعمال "صالح مرسي" الأكثر تميزا، والأكثر استيفاء لشروط أدبية ذلك النوع من الرواية.

## معوقات الانتشار

ورغم تأكيد الكاتب على أدبية و أهمية رواية المخابرات، وعلى الدور الوطني الذي يمكن أن تلعبه، إلا أنه يؤكد حقيقة محدودية انتشارها، فعدد كتابها قليل، وذلك يرجع – بحسب الكتاب – إلى أربعة عوامل، أهمها صعوبة الحصول على المعلومات اللازمة لبناء أحداث الرواية، وذلك قيد تفرضه طبيعة العمل المخابراتي، أيضا الإهمال النقدي لهذا اللون الأدبي واعتقاد النقاد أنه يفتقر لمقوّمات الإبداع، وقد أرجع الدكتور صلاح فضل

هذا التجاهل للجماهيرية الفائقة التي حظيت بها هذه الأعمال عن طريق المسلسلات التليفزيونية أخرجها من دائرة الكتابة إلى دائرة الصورة، كما أن طبيعة الصراع في تلك الأعمال يفرض أنماطا متكررة من الشخصيات، كما أن هذه الروايات تحتاج كاتبا من نوع خاص يملك مع المهارة الفنية والحرفية الكبيرة إستعدادا خاصا يتيح له الاحتفاظ بجماليات وفنيات الرواية دون الإخلال بحقيقية الوقائع التي يعرضها.

## الرواية المعاصرة تعبر الحدود بين أشكال الكتابة

الرواية كشكل فني لا تحتضر، بل هي تختنق في خضم الجلبة الصاخبة التي تحدثها الأشكال الفنية الأكثر حداثة، وفي مواجهة هذه الأشكال تجاهد الرواية لتأكيد حضورها وإثبات دورها. وهذا يلقي على الناقد عبء التفكير في موضوع الرواية وعلاقتها الأوسع بالعالم.

فالرواية ترمي في المقام الأول وقبل كل شيء لأن ترينا من نحنُ في زماننا هذا الذي نعيشه. وهي الطريقة الفضلى لفهم من نحن؟ بالمقارنة مع الفنون الأخرى لأنّ الرواية هي الوسيلة الأكثر إعمالاً للفكر، والأكثر قرباً للروح الإنسانية، لذا فهي الشكل الفني الأكثر عمقاً في تأثيره والأكثر توغّلاً وتماسّاً مباشراً بالكائنات الإنسانية.

نحنُ نعيش في الروايات بأكثر ممّا نفعل مع أي لون فنّي آخر، وبعد قراءتها فإن الروايات تظلّ معنا (وهو ما يُعرَفُ بظاهرة ما بعد القراءة) فإن الرواية المعاصرة هي الوسيلة الأمثل للتفكير بشأن من نكون؟ لأنها الوسيط الذي يوفّر حرية في التعبير أكثر بكثير من الحرية التي يوفّرها سائر الأشكال الفنية الأخرى.

هذه هي الفكرة التي يسعي لترسيخها الأكاديمي البريطاني روبرت إيجلستون، في كتابه "الرواية المعاصرة: مقدمة قصيرة جداً"، والكتاب الصادر منذ سنوات عن جامعة أكسفورد، ترجمته الكاتبة العراقية لطفية

الدليمي، وصدرت الترجمة مؤخرا عن دار المدى العراقية.

ويعمل البروفسور روبرت إيجلستون بصورة موسّعة في ميدان الأدب المعاصر، وتتناول أعماله كتابات الأدباء المعاصرين وبخاصة سلمان رشدي وجي. إم. كوتزي، ويسعى في أعماله إلى استكشاف الطريقة التي يعمل بها الأدب وبخاصة علاقته بالموضوعات الخاصة بالأخلاقيات، كما يركّز كثيراً على موضوعات الذاكرة والإعاقات الروحية والذهنية، ويمنح أهمية خاصة لفكر كلّ من حنّة آرندت وجاك دريدا الذي وصف الأدب بأنه "مؤسسة تعجّ بالغرابة"، ويرى أن الرواية لديها القدرة على قول كلّ شيء، وعلى الانطلاق بعيداً عن كلّ القواعد والمقيّدات.

تلك المقولة هي خلاصة أول فصول الكتاب الذي يسعى إلى استكشاف الثيمات الرئيسة للأدب المعاصر، وأساليبه والنقاشات حوله، من حيث النوع والتجريبية والإرث الحداثي وما بعد الحداثي.

## الشكل والمعاصرة

يمكن القول أن الشكل أمر لا يختصّ بما يُكتَب، بل بكيفية كتابته، فهو لا يصف محتوى الرواية بل يُعنى بكيفية عملها. وهو ما يضفي قيمة فنية على العمل الفني، أي هو ما يجعل العمل الأدبي مستحقاً الوصف بأنه أدب حقيقي. فالشكل هو وسيلة الكاتب في رؤية العالم مثلما هو وسيلته المتوخّاة في الإخبار عن حكايةٍ ما، وحينما يسأل الناس عن الأمر العظيم في الأدب، فهم لا يسألون عن الموضوع بل يقصدون طريقة الحكي التي تخبرنا عن رؤيتنا للعالم ولأنفسنا، هكذا يكون الشكل هو حجر الزاوية

بالنسبة للرواية لكنه غالبا ما يكون خفيا عن الأنظار.

هنا يتوقف إيجلستون عند النمط الروائي ما بعد الحداثي مشخصا بعض التوجهات العامة التي لم ترتق بعد لتكون حركة أدبية معتد بها، كما يلحظ تراجعا ملموسا عن ما يصفه بأنه ملاعبات شكلية ما بعد حداثية.

كذلك يلحظ ميلا للتخلي عن التعقيدات النصية يقترن مع الشغف بإعادة سرد الحكايات، وهنا يؤكد أن مرد ذلك "ليس للميل إلى معاكسة تقنيات ما بعد الحداثة بل لتكون الرواية أكثر قدرة على بلوغ روح القارئ.

ويرى في ذلك عودة إلى نوع ما من الحداثة، يعتمد فيها الروائي في تطوير روايته على تراث وولف وجويس وبيكيت وولعهم بالتقنيات أما السمة الثالثة للشكل الروائي المعاصر فتتجلى في تهشيم الحدود الفاصلة بين الرواية وأشكال الكتابة غير الروائية.

### شبح هاملت

تشهد الرواية المعاصرة أيضا ولعا بالماضي والتأريخ والذاكرة، لكنها تهمل تماما مفهوم المفارقة التاريخية مقابل اهتمامها بتقديم رؤى معاصرة للماضي، فيمكن تعريفها الآن بأنها الروايات التأريخية التي تراجع قراءة الماضي وتعيد فهمه، فهي تعمل كمرآة لاهتماماتنا المعاصرة، على نحو ما فعلت هيلاري مانتل في روايتيها الحائزتين على جائزة المان بوكر ("صالة الذئاب" ٢٠٠٩، "إرفع الجثث" ٢٠١٢).

هنا يعود إيجلستون مرة أخرى لجاك دريدا مستعيرا مفهومه عن

"المساكنة التاريخية" للتعبير عن علاقة الماضي بالحاضر، حيث شبه دريدا التقاليد الراسخة بشبح الأب المقتول الذي يطالب هاملت بأن يثأر له.

هكذا يبدو الأمر مع الماضي الذي يأسرنا كما لو كنا نسمع أصواتا لموتى وأشباح، فهي حاضرة وغائبة في ذات الوقت، هكذا تبدو العلاقة مع الماضي كنوع من المساكنة التي لا فكاك منها. ونستطيع – بحسب استعارة دريدا المجازية – التحدث إلى شبح الماضي والسكنى في تقاليده العتيقة، كما نستطيع أيضا أن ننكر ذلك الشبح ونلغي وجوده من حياتنا.

فكيف تتعامل الرواية المعاصرة مع الحاضر؟ هذا هو سؤال الفصل الخامس من الكتاب، حيث يسلم بقدرة الرواية المعاصرة بقول كل شيء، وبالتالي قد تختار التركيز على أمر ما في الحاضر وتترك غيره من الأمور، فليس ثمة قواعد تحكمها في ذلك، لكنها تحافظ على قدر من راهنيتها المرتبطة بعصرها، وبالتالي ستتورط في مقاربة جانبا من الموضوعات السائدة في وقت كتابتها، فتجد نفسها مضطرة لتقديم صورة شاملة للحاضر.

### ما بعد القومية

هنا يلزم الرواية البحث عن خصيصة جامعة، يستعيرها الكاتب من "حنة آرندت" فقد حللت طبيعة الأنظمة الشمولية التي حكمت في القرن العشرين، ورأت أن مكمن الشر فيها يرجع إلى طريقة تعاملها مع من تحكمهم، فقد جردتهم من حقوقهم الفردية، ثم خلقت ظروفا استثنائية ومؤلمة، تضع الفرد في مواجهة عدوانية مع الآخرين لتأمين سبل حياته، وأخيرا أحدثت تدميرا كاملا وشاملا لفردانية الإنسان.

وقد وصفت حنة آرندت هذه الحالة بأنها "فقدان للحس الفردي التلقائي في تخليق شيء جديد باستخدام الوسائل الفردية المحضة. وهي ترى في الرواية وسيلة لمواجهة ذلك فهي وحدها القادرة على جعل الأشياء محسوسة وحائزة لخصيصة التلقائية والعفوية، مع الاستحواذ على انتباه القارئ.

ويطرح إيجلستون هنا مصطلح الرواية ما بعد القومية أي تلك التي استطاعت تجاوز فكرة المكان التقليدي في العمل الروائي، من ارتباط النص بالجغرافية التي ينتمي إليها كاتب النص، حيث ثمة افتراض ظل سائدا إلى وقت قريب أن الأعمال الأدبية لا بد لها أن تناقش هموم المناطق التي تنتمي لها، أي تلك التي ينتمي إليها المؤلفون.

لكن ثمة العديد من القيم والاصطلاحات والمفاهيم التي ظلت سائدة لفترة طويلة في هذا الإطار، تعرضت لخلل بنيوي وحقيقي، من خلال التجارب الحديثة في الكتابة، وهذا يترادف مع صورة العالم الجديد الذي تشظت فيه حكاية الإنسان المنغلق على المكان والجغرافيا، إلى الانفتاح على المضمون والمحتوى الإنساني ككل، ويساعد على ذلك تقنيات العصر الجديد والإنترنت والوسائط الاجتماعية اللامحدودة في التواصل مع الدنيا.

بهذا لم يعد الروائي يكتب عن هم محصور في إطار محدد من المكان والحيز أو الزمكان، حيث ربط المكان بجهة تاريخية أو أحداث بعينها تحدث في بلد ما، فقد تجاوز التاريخ الحديث الخط الكرونولوجي لمعنى الأحداث وتفسيرها أو محاولة تأويلها في النص، كما أن المكان قد تشظى ولم يعد موجودا إلا كفضاء من المجازات.

ويرى إيجلستون بأنه "يُنظر إلى الرواية على أنها مكان يتمّ فيه الكشف عن التقاليد القومية وبما يعزّز روابط الجماعة البشرية التي تمثلها الـ "نحن"، ولكن الروايات الحديثة غدت معولمة على نحو مضطرد، فهي تعبر الحدود الفاصلة بين التقاليد والثقافات وتمازج بينها"، لتتيح للإبداع أن يتحرر من أشكال الوصاية المقيدة بحدود الهوية والأنا التقليدية.

## إدوار الخراط كرس رواياته لقضية المواطنة

المواطنة مفهوم مشتق من الوطن، يرتبط بالدولة الحديثة، ويشير إلى المساواة وتكافؤ الفرص، وإلى حقوق وواجبات الأفراد المنتمين إلى دولة ما، فتصبح عنوانا للهوية، وتستند المواطنة على مشتركات ثقافية بين أبناء الوطن الواحد، يمكن أن يتناولها الفن الروائي، فالرواية هي أكثر أجناس الأدب انفتاحاً على مشاكل الذات والواقع.

ومن الروائيين الذين اهتموا بقضايا المواطنة وطرحوها مرارا في أعمالهم الكاتب الراحل إدوار الخراط، مما حدا بالباحث محمود أحمد عبدالله إلى اتخاذها عنوانا لأطروحته لنيل درجة الدكتوراه في علم اجتماع الأدب، وقد صدرت حديثا في كتاب بعنوان "المواطنة في الرواية المصرية، إدوار الخراط نموذجا".

### ثلاثية الخراط

حظيت تجربة الخراط الإبداعية باهتمام كبير من النقاد والباحثين، فصدرت عنها كتب ودراسات عدة لكنها في مجملها انصبت على الجوانب الفنية والجمالية، بينما كان الإهمال شبه التام نصيبا للجوانب الفكرية، لذا فكتاب "المواطنة في الرواية المصرية"، جاء ليسد نقصا في هذا المجال، وليعبر عن رؤية الباحث التي تتلخص في كون "المواطنة" قضية الرواية الأولى، إذ ارتبط تطور الفن الروائي بمحوري الحرية والهوية، وهما معا جناحا

المواطنة. ورغم تعدد المجالات التي أبدع فيها إدوار الخراط، إضافة إلى غزارة هذا الإبداع، إلا أن دارسين كثيرين تعاملوا مع هذا الفيض الإبداعي كأنه كتاب واحد متعدد الأوجه.

توقفت الدراسة عند ثلاثة نصوص روائية فقط للخراط هي "رامة والتنين"، "الزمن الآخر"، "يقين العطش"، باعتبارها تمثل ثلاثية روائية للكاتب، وحدد الباحث أسباب اختياره في كون النصوص الثلاثة معنية بشكل أساسي بمسألتين من أهم جوانب المواطنة وهما الحرية ونبذ التعصب الديني، كما أن الروايات المختارة تعبر عن رؤية صاحبها للتحولات السياسية التي شهدها المجتمع المصري، فحسب الكتاب "الأعمال الثلاثة تاريخيا هي تمثيل جيد لحالة عبور روائي على مراحل تاريخية ثلاث: الناصرية القومية، والانفتاح الاستهلاكي الساداتي، ومرحلة العولمة في عصر مبارك"، إضافة إلى أن تلك الروايات نالت اهتماما نقديا لافتا يسهل التحليل السوسيوأدبي لها اتباعا لمنهج لوسيان جولدمان الذي يرى عمل السوسيولوجي لاحقا لعمل الناقد ومتوجا له.

تعبر فكرة المواطنة عند إدوار الخراط عن الاندماج والتعدد، فهي تؤكد على الجمع بين المتفرقات وعلى الإيمان بالحرية التي لا تحول دون التوحد، وهذا يظهر في كل المستويات المكونة للنص الروائي عند الخراط بدءا من مستوى القص فالخطاب ثم مستوى الدلالة والقضايا المطروحة، فعلى مستوى النص تتعدد الحكايات وتتفرع، لكنها تظل معبرة عن حكاية واحدة رئيسة، أي أن تنوعها لم ينف وحدتها، كما تتعدد شخصيات النص

دون أن يدور حول شخصية واحدة مركزية، ورغم ما يفرق بينها وما يكرس لاختلافها إلا أن الشخصيات تجد رابطا يجمعها، وهو الأمر المؤدي إلى تعدد مستويات الزمن، فالشخصيات وما تنتجه من أحداث تتعايش معا وتتزامن في آن واحد.

بناء الحبكة أو المادة الحكائية ملك للقارئ، لكن هذه الحرية في القص لا تغني عن الاتفاق على مادة حكائية بعينها في رواية "رامة والتنين" ترتكز الحبكة على مجموعة من الحكايات المستقلة عن بعضها البعض، ويسوقها الراوي على سبيل الاستطراد، ولا يربط بينها إلا الدلالة الكلية التي يشكلها السياق العام للرواية، هكذا يبلغ التشظي مداه، وتنتصر الرواية للحكايات الصغيرة، ويتشكل متنها من تداخل وتشابك عدد من الأنساق يتماهى مع فن الأرابيسك في اعتداده بقيمة التكرار، حيث كل وحدة تكرار لما حولها وفي نفس الوقت صورة مصغرة للوحة ككل، وهكذا في الروايات الثلاث تتوزع الأحداث وتتشتت على المستوى الأفقي، لتحول دون عقد الحبكة وتحيل إلى عقدة أخرى لحكاية أخرى، في محاكاة فنية لأسلوب السرد في ألف ليلة وليلة.

هنا يصبح فعل بناء الحبكة أو المادة الحكائية ملكا للقارئ، لكن هذه الحرية في القص لا تغني عن الاتفاق على مادة حكائية بعينها تتمثل في علاقة الحب القلقة بين رامة وميخائيل، ورغم عدم وجود سور زمني يحيط بأحداث الروايات الثلاث إلا أن الباحث يرى في "رامة والتنين" تعبيرا عن الهزيمة وسقوط المشروع القومي، بينما تمثل "الزمن الآخر" نقدا مريرا

للمرحلة الساداتية، استمر في "يقين العطش"، وبالرغم من ذلك تتواصل الروايات في حرصها على مسألتي الحرية والهوية، وتلتقي في النقد السياسي والاجتماعي.

### "المواطنة" القضية الأولى

تكشف القراءة المتأنية للرواية عن حجم حضور قضايا المواطنة فيها، والانتساب إلى الجماعة الوطنية المصرية، حيث انصب الاهتمام على قضيتي الحرية والهوية، ويرى الباحث أن أعمال الخراط جاءت تعبيرا عن ضمير هذه الجماعة التي لا تقوم على التمييز بين أطيافها، فقد مثلت الهوية شاغلا أساسيا في روايات الخراط، مثلا رواياته عن الإسكندرية اهتمت بالمدينة كموطن جامع لكل الجنسيات، متسامح يحتمل كل الاختلافات، وهذا الطابع الكوزموبوليتاني التعددي للإسكندرية يتجلى في الثلاثية محل الدراسة، فالوطن ليس كلا واحدا، بل هو متنوع ومتوحد في الوقت ذاته، ورغم ذلك تنهض الثلاثية على الصدام بين تيارين، تيار قطري يمثله ميخائيل برؤيته التمصيرية، وآخر قومي تمثله رامة المؤمنة بالتعدد.

أما الحرية فقد ارتبطت عند إدوار الخراط بالحب، وبالتالي بالمرأة، وبالنسبة للروايات الثلاث يقول الباحث إنه لا توجد صورة واحدة للمرأة، حتى بالنسبة لرامة، فهي ليست امرأة واحدة، ولا يمكن اختزال تعدديتها وثرائها، فهي صورة للمطلق، وهي حبيبة ميخائيل، والأم التي تعول أسرتها بعد سجن الزوج، وهي المناضلة اليسارية والأثرية التي تجيد أكثر من لغة،

وهي المرأة الشبقية متعددة العلاقات، فرامة ترسم لميخائيل الصورة التي يرسمها هو لها، كلاهما يفضلان تجاوز الطرف الآخر، وكلاهما يريان أن سر تجاذبهما هو ذلك السعي إلى الفرادة، أن يكون ميخائيل رجل الرجال ويسمو على المرأة، وأن تكون رامة كل النساء وتسمو على الرجل.

ورامة بجمعها بين كل المتناقضات تكون تعبيرا عن لاوعي ميخائيل، أو ترجمة للاوعي مجتمع خارج من النكسة، لذلك فهي بحضورها المهيمن قادرة على جذب كل الأطراف، وتجمع في علاقة فرويدية بين الجنس والأمومة.

## "الرواية والمدينة" يستكشف أنماط علاقة روائيين مصريين بمدنهم

"ماذا تكون المدينة سوى البشر؟" هكذا تساءل ويليام شكسبير مؤكدا على عمق العلاقة بين الإنسان ومدينته، وهي العلاقة التي قصدها ابن خلدون حينما تحدث عن المدينة بوصفها "تساكنا" لا "سكنا"، فالمدينة ليست مجرد شوارع وبنايات، وإنما هي أيضا روح تسري في اللغة والفن والأدب، وقد تجلت في الرواية باعتبارها فنا مدينيا بامتياز، فالرواية وفقا لرؤية جابر عصفور هي "التجسيد الإبداعي للوعي الذي لا ينبثق إلا في مدينة تنبني على التنوع والتعدد، وتمتلك من علاقات المعرفة وأدواتها ما يتيح لها إمكانات التقدم التي تقوم على تفاعل التحديث والحداثة، الأول من حيث هو تطوير لأدوات الإنتاج الأساسية في المجتمع، والثانية من حيث هي اللحظة المعرفية التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك".

وقد حظيت تلك العلاقة بين المدينة والرواية مؤخرا باهتمام النقاد والدارسين، فأنتجت دراسات عديدة من أكثرها تميزا دراسة الدكتور حسين حمودة، "الرواية والمدينة: نماذج من كُتّاب الستينيات في مصر" وفيه يرصدُ التأثير والتأثّر المتبادلين بين الرواية والمدينة في مصر ومن خلال إبداع كتاب فترة الستينات.

يسعى الكتاب إلى استكشاف ملامح تلك العلاقة على مستوى

التطورات التي صاغت الانتقالات الأساسية في مسار كلتيهما، وعلى مستوى البنية التي انتظمت عناصر تكوينيهما، وأيضا على مستوى الأشكال والكيفيات التي تحقق بها التفاعل بينهما. ومن بين ما استكشفته الدراسة تلك الموازاة القائمة بين تاريخ المدينة وتاريخ الرواية فنًّا ومضمونا، وقد حصرَ الباحث علاقةَ روايات كُتّاب الستينيات في مصر بالمدينة في أربعة أنماط.

موروث كل من الرواية والمدينة يشير إلى نوع من موازاة البنية، وأن سمات "الحراك" و"التنوع" و"المرونة" من المكونات الأساسية التي تصوغ شكليهما.

**المدينة النائية**

وفيه تمّ تناول ثيمة المدينة من خارجها، فقد أطلت المدينة من بعيد على عالم غير مديني في روايات الستينيين كما في فساد الأمكنة لصبري موسى وروايات خيري شلبي ومحمد البساطي ويوسف القعيد ومجيد طوبيا، ورغم تناول هذه الروايات لبيئات غير مدينية إلا إنها لم تخل من إشارات تؤكد حضور المدينة بما يؤكد امتداد سطوتها إلى ما هو خارجها في الصحراء والساحل والريف. وتتعدد وتتباين صور المدينة في هذه الروايات، وتقترن بدلالات شتى واضحة أحيانا وغامضة مراوغة أحيانا، لكنها دائما تنطلق من موقع ينتمي إلى خارج المدينة. وقد تتجسد المدينة النائية في بعض الروايات خلال صورة تضاد صريح مع الريف كما في روايات عبدالحكيم قاسم وخصوصا في "أيام الإنسان السبعة".

## المدينة في المدينة

النمط الثاني يسميه الناقد "المدينة في المدينة" وفيه تفصيل لكيفية تناول الرواية لثيمة المدينة من داخلها إمّا خلال الاحتفاء بخصوصيتها الشرقية من خلال أعمال تاريخية تضع المدينة في مواجهة القلعة مثل الزيني بركات لجمال الغيطاني وقلعة الجبل لمحمد جبريل، حيث تتجسد صور متعددة للقلعة كلها تؤكد معاني القهر والتسلط والهيمنة على المدينة، وفي نفس الوقت الانفصال عنها والتعالي عليها، وفي المقابل تجسدا صورا للمدينة ترتبط بالفقر والخوف والاستسلام المتصل، والمعلم الوحيد فيهما لعلاقة القلعة بالمدينة كعالمين متناقضين يتمثل في الهيمنة.

أما الزقاق كجزء من تكوين المدينة الشرقية فترصده الدراسة من خلال رواية "زقاق السيد البلطي" لصالح مرسي، وفيها ينتمي الزقاق إلى البحر بقدر ما ينتمي إلى المدينة فيبدو نتاجا لتفاعلهما معا، وهو يمثل إطارا جمعيا يفصل عالمه عن كل عالم آخر، ويؤكد شعورا بالانتماء بداخله، بحيث يبدو الزقاق مستقلا بأعرافه وتقاليده وخرافاته وأساطيره وهمومه عن ذلك العالم الآخر خارجه، الذي يشار إليه ويتم الاتصال به لكن دون اندماج فيه.

وتتوقف الدراسة عند "الوكالة" كمفردة مرتبطة تاريخيا بالمدينة الإسلامية تفاعلت معها الرواية من خلال "وكالة عطية" لخيري شلبي، حيث يحيا ساكنو الوكالة على الحافة بين اللذة والفناء، وزمنهم الاحتفالي الكرنفالي يبدو وكأنه خارج الزمن، وهو عالم تجتمع فيه المتناقضات محددة

منظور أبناء الوكالة إلى ما هو خارجها، خالقين مدينتهم الخاصة التي ترفض المدينة الراهنة.

أما في "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان فتتجسد المدينة الشرقية باعتماد "المقهى" مركزا بنائيا روائيا، فهو في الرواية ليس مكانا وضفيرة من العلاقات بين الشخصيات فحسب بل هو أيضا اختزال لحركة زمن تتغير فيه المصائر، ولعوالم مفتوحة على أماكن قريبة، فضلا عن حضورة كشخصية مهددة بالزوال. أما روايات علاء الديب فتقدم صورة للمدينة – الخواء، برصدها لنماذج من الاغتراب متعدد المستويات، وبرسمها لصورة للخواء الكامل الذي يوازيه راوٍ متوحد وافد إلى المدينة من غير عالمها، أو قادم إليها بعد سفر عنها، فيضيع بين شوارعها ويكابد خواءها معزولا عن زمنها الراهن، ومستسلما لنوع من اللامبالاة كأنما يتفرج على المدينة.

### تغيّر المدينة وتمثلاتها

وفي النمط الثالث "تغيّر المدينة" يتجلّى الاهتمامُ السردي بتغير المدينة في عقدي السبعينيات والثمانينيات، فتغير المدينة في "ذات" لصنع الله ابراهيم، و"بلد المحبوب" ليوسف القعيد، و"البصائر في المصائر" لجمال الغيطاني يوازي تغير القيم والأحوال والتطلعات ويمثل في ذات الوقت محورا أساسيا للتناول الفني فيها. كما يحضر هامش المدينة مركزا روائيا أساسيا كما في النزول إلى البحر لجميل عطية إبراهيم، مشيرا إلى ملمح خاص بالقاهرة في هذين العقدين اللذين شهدا مزيدا من التهميش وسكنى المقابر ونمو العشوائيات على أطراف المدينة.

أما النمط الرابع وهو تمثّلات المدينة فقد تركّز البحث فيه حول تمثّل الرواية عالَمَ المدينة تمثُّلا خاصّا صاغت بفضله مُدنَها الخيالية الخاصّة، ففي عدد من روايات كتاب الستينيات اتخذت المدينة شكلا خاصا من أشكال الحضور، غابت معه بعض حقائقها المرجعية، بحيث تبدو هذه الحقائق خاضعة لمنظور ذاتي يعيد تشكيلها من جديد، فتبدو المدينة سجنا كما في "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم، و"مأساة العصر الجميل" لضياء الشرقاوي، و"قدر الغرف المقبضة" لعبدالحكيم قاسم.

وترتبط المدينة بالوعي الذي يقود إلى مظاهرات تعصف بإيقاع المدينة المتواتر، وتدمج مفرداتها المكانية في تيار من غضب استثنائي بحيث تبدو المدينة كلها ساحة قائمة على المشاركة والتلاحم متجاوزة علاقاتها السائدة القائمة على الانفصال بين الفرد والآخرين، كما في رواية "شرق النخيل" لبهاء طاهر. وخلصت الدراسة إلى أن موروث كل من الرواية والمدينة يشير إلى نوع من موازاة البنية، وأن سمات "الحراك" و"التنوع" و"المرونة" من المكونات الأساسية التي تصوغ شكليهما، كما تقدم تفسيرا لتزايد وانتشار ظاهرة التحضر المديني من ناحية، وازدهار فن الرواية من ناحية أخرى.

يتعمد الكثير من الروائيين العرب كسر تابو الجنس، لكن غالبا يكون ذلك دون ضرورة فنية، وهو ما أدى إلى صدور سيل من الروايات التي تتمحور حول الجنس، إلا أن النقد العربي قليل حول هذه الظاهرة، فلم تعرف المكتبة العربية كتابا حولها منذ كتاب غالي شكري "أزمة الجنس في القصة العربية" الصادر في ١٩٦٤، إلا حينما أصدر عبدالله أبوهيف كتابه "الجنس الحائر"، أزمة الذات في الرواية العربية" عام ٢٠٠٣، وكان علينا أن ننتظر بعده لعقد ونصف، حتى يصدر الكتاب الثالث وهو أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة" للناقد المغربي الكبير الداديسي.

يتميز كتاب "أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة" للناقد المغربي الكبير الداديسي عن سابقيه بتخصيص اهتمامه على موضوع الجنس في الرواية النسائية، وباتساع نطاق التناول ليشمل كاتبات من أغلب الأقطار العربية، عالج أعمالهن عبر ثمانية فصول كل واحد منها مخصص لكاتبات في نطاق جغرافي معين، مثل الخليج أو الشام أو مصر، وهكذا.

## صوت واحد

يقر الكبير الداديسي بغزارة الإنتاج الروائي للمرأة العربية قائلا "ما إن بدأت البحث والتنقيب حتى تدفق علي سيل هادر من الأسماء، وتناسلت أمامي تجارب لم أجد أمامها إلا الاستسلام وإعلان استحالة

تسييج ومتابعة كل ما أنتجته نون النسوة إلى اليوم، فلم أجد بدا من حصر البحث في الزمن، وحصره في المضمون، وزدت التدقيق أكثر بالاقتصار على نماذج محددة (عشرون رواية نسائية) صدرت بعد مطلع الألفية الثالثة من مختلف الدول العربية بدت لي نقطة صغيرة في بحر واسع".

يضيف الناقد "اتضح لنا أن القاسم المشترك والخيط الرابط بينها جميعها هو التركيز على تيمة الجنس لدرجة لم نعثر على رواية نسائية لا تقارب هذه التيمة".

ويرصد الكتاب، الصادر عن مؤسسة الرحاب الحديثة – بيروت، مسارا عاما سلكته الرواية النسائية العربية، تمثل في "السرد بضمير المتكلم، وجعل السارد في الأعم الأغلب امرأة تحكي معاناة المرأة العربية من سطوة الرجل في مجتمع ذكوري يستعظم الرجل فيه بالفهم الخاطئ للدين وتأويله لتعزيز سطوته وإشباع غرائزه دون مراعاة متطلبات المرأة الجنسية"، وإن لاحظ بعض اختلافات مرتبطة بطبيعة المكان الروائي فمثلا في "الروايات الخليجية التي لم تتح أي كاتبة لأي بطلة ربط علاقة مع رجل غير خليجي، فقد وجدنا الروائيات في المغرب العربي يسمحن لبطلاتهن بربط علاقات مع الآخر من جنسية أو ديانة أخرى، فكنّ أكثر انفتاحا وأكثر تسامحا، بل ربما ألفينا بعضهن تفضل ربط علاقة مع الغريب على ربطها مع ابن البلد".

ولاحظ الداديسي أن كل الروايات التي جعلت من الأزمة الجنسية بؤرتها وتيمتها الأساس، سواء في المشرق العربي أو في مغربه، صورت "المرأة ضحية، والرجل قاهرا مغتصبا لا يرحم ضعفها، مثقفا كان أم سياسيا، قريبا

أم غريبا. قد تكون وضعية المرأة كما تصورها الروائيات وضعية مزرية، دون أن تدرك معظمهن أن واقعنا العربي يجعل المرأة والرجل معا مطحونين تحت وطأة واقع سياسي اقتصادي واجتماعي متشظ، والمرأة فيه أكثر هشاشة. لكن المرأة الروائية فضلت الحديث بصوت واحد، في الأغلب الأعم، هو صوت المرأة المظلومة دون أن تمنح فرصة أكبر للرجل لتقديم رأيه".

الكتابة الروائية عند المرأة العربية كادت تتخصص في قضايا المرأة في الـ (هنا) والـ (الآن)، حتى ليبدو وكأنها جاءت كرد فعل عما رصدته النزعة الذكورية في الرواية العربية، والتي نمطت المرأة في صورة واحدة لا تبتعد عن كونها كائنا لا حياة له دون رجل هو مصدر أكلها وأمنها؛ فجاءت الرواية النسائية المعاصرة للثورة على هذه الصورة فجعلت المرأة البطل الرئيسي والبؤرة الأساس في كتابات النساء وإرجاع الرجل إلى الظل كشخصية ثانوية، فقلما وجدنا رواية كتبتها امرأة بطلها رجل.

كل الروايات النسائية العربية التي جعلت من الأزمة الجنسية ثيمتها الأساس صورت "المرأة ضحية، والرجل قاهرا مغتصبا"

## الرجل والمرأة

تم تقديم المرأة في الغالب شخصية قادرة على تغيير حياتها وحياة من حولها، وتقديم الرجل كشخصية غير سوية تجتمع فيها كل المساوئ. ففي معظم أعمالهن هو غير عادي مهووس بالجنس ميال إلى الشذوذ تتساوى في ذلك رواية "زينة" لنوال السعداوي حيث الرجل يميل إلى الاغتصاب بطبعه، ورواية ربيعة ريحان من المغرب التي تجعل من زوج بطلة روايتها

"طريق الغرام" رجلا شاذا، وهو النهج الذي نهجته أعداد من الروائيات العربيات المعاصرات في مختلف البلدان.

يستشهد الناقد ببطل رواية "اكتشاف الشهوة" للجزائرية فضيلة الفاروق الذي يمارس الشذوذ، وكذلك يتطرق إلى الرواية النسائية الخليجية التي تشير إلى الشذوذ كما في رواية "بنات الرياض" أو رواية "سلالم النهار" للكاتبة الكويتية فوزية الشويش.

وكما في معظم الروايات النسائية العربية المعاصرة كان الرجال الحاضرون في رواية نبيلة الزبير كلهم سالبين آباء أو إخوانا أو أزواجا فهم لا يخرجون عن الرجل المستهتر الذي لا يعرف القيم، فيخون زوجاته، تلك بعض سمات الرجل العربي المعاصر في بعض الأعمال الروائية النسائية المعاصرة التي يتساوى فيها كل الرجال صغارا كانوا أم كبارا، مثقفين أم أميين، يساريين أم يمينيين.

مقابل تلك الصورة السلبية للرجل حاولت معظم الروايات النسائية تقديم المرأة العربية في صورة إيجابية: متفانية في أداء واجبها، مخلصة، بريئة، وأن الرجل هو من يلوثها وأنها في الغالب فاشلة في مسايرة رغباته الجامحة والشاذة وإن فعلت فمكرهة ومجبرة، وأنها ضحية سلطة الرجل وجبروته، إنه مقابل حرص المرأة وسعيها للحفاظ على رباط الزواج موصولا، قدمت الرواية النسائية الرجل ساعيا دائما إلى قطع هذا الرباط لأتفه الأسباب.

ومن مظاهر الصورة الإيجابية للمرأة جعل معظم البطلات مثقفات، ومعظمهن ذوات تعليم عال، راقيات في سلوكهن، يقدرن عواقب كل

خطوة يعتزمن خطوها، سواء تربين في الشارع أو كن منحدرات من أصول راقية.

ويرى الكاتب أن الروائية العربية لا تهاجم الرجل كرجل، وإنما صورة الرجل المتسلط فيه، ورغم جرأة الطرح الذي قدمه الكاتب إلا أنه اكتفى بالرصد دون أن يقدم تفسيرا، ولا نرى مبررا للتقسيم الجغرافي حسب موطن الروائيات، وكان من الأجدى أن يرصد ملامح الظاهرة فيتم التناول بحسب الموضوع.

## المرأة كاتبة والمرأة موضوعا للكتابة

ما جعل السطوة للرواية كجنس أدبي هو قدرتها العجيبة والمتجددة على الاشتغال في كل المواضيع والثيمات، حتى أنها باتت مرآة القارئ التي تغوص به في عوالم تشبهه أو عوالم جديدة، بطريقة تجعل من السرد وصفة أشبه بالسحر.

"تساعدنا الحكايات على رؤية العالم الواسع، على ملامسة نجمة بعيدة عبر شباك مفتوح في ليلة مقمرة، على الهرب عبر كوة خلفية صغيرة لرؤية رقصات الغجر".. هكذا قدمت الروائية والكاتبة لنا عبدالرحمن بشاعرية كتابها "متعة السرد والحكايا.. إضاءة على روايات عالمية".

يضم الكتاب بين دفتيه ست عشرة إضاءة على روايات عالمية بارزة، وذلك بعد خمس روايات وثلاث مجموعات قصصية أصدرتها الكاتبة، وربما عشقها للرواية، كتابة وقراءة، هو ما يبرر تلك الشاعرية الجارفة، والتي قد يراها البعض متعارضة مع الموضوعية المفترضة في عمل نقدي أو قريب من النقد.

ربما الكاتبة نفسها استشعرت ذلك، فاستدعت جابرييل جارثيا ماركيز لتستعير منه العذر، فحينما كتب "عشت لأروي" كان ظل الرواية أعلى من صدى السيرة، وهي حينما تصدت للنقد كان صوت المبدعة أعلى من الناقدة، والحقيقة أن صوت المبدعة واضح ابتداء من العنوان "متعة السرد والحكايا"، حيث يؤكد على جانب الإمتاع في السرد

والحكاية، ومن ناحية أخرى يبيّن عن إدراك الكاتبة للفارق الرفيع بين فني السرد والحكاية. أما عن فائدة الرواية من وجهة نظر المبدعة/ القارئة فتضيف المقدمة "كم من رواية ساعدتنا على رؤية الجانب المظلم فينا، وكم من رواية دفعتنا نحو بهجات مثيرة وأخرى قادتنا للبكاء أو الجنون لأنها جسدت تمثيلات لما عشناه يوما".

## المرأة كاتبة

تنحاز عبدالرحمن في كتابها، الصادر عن وكالة الصحافة العربية ناشرون، إلى المبدعات، وهو انحيازها للمرأة، انحياز لا تكشف عنه إطلالة عجلى لقائمة المحتويات، إذ تعالج فصول الكتاب أعمال ست روائيات مقابل عشرة روائيين رجال، ولكن يبيّن الانحياز عندما نعلم أن المرأة كانت موضوعا لأعمال الرجال، فالفصول إذن توزعت بين المرأة كاتبة، والمرأة موضوعا للكتابة.

عشق الكاتبة للرواية، كتابة وقراءة، يبرر الشاعرية التي قد يراها البعض متعارضة مع الموضوعية المفترضة في عمل نقدي أول.

وأطول فصول الكتاب مخصص للكاتبة التشيلية إيزابيل الليندي، تطرق فيها إلى عوالمها الروائية المثيرة للدهشة، ويستعيد قصة شخصية زورو، وكيف أقدمت الليندي على كتابة أعمال عن الشخصية الشهيرة، بعد عقد اتفاق مع الغرباء مالكي حقوق الشخصية، فكأن مالكي الشخصية استأجروا قلم الليندي التي سبق أن رفضت الكتابة عن عمها سلفادور الليندي، خشية الوقوع في براثن السيرة الذاتية، ويبدو أن "زورو"

قد نجح في دفعها للفخ فوقعت في فخ السيرة حينما كتبت مذكراتها في "حصيلة الأيام"، وترى لنا عبدالرحمن أن تلك لم تكن المرة الأولى التي تلج فيها الليندي عالم السيرة الذاتية، فهي تعتبر "باولا" وحكايات الأم لابنتها المحتضرة ولوجا أول إلى عالم السيرة، كذلك لجأت إليه في "بلدي المخترع" الذي كشفت فيه عن علاقتها مع وطنها تشيلي، الذي غادرته إثر الانقلاب العسكري الذي قاده بيونشيه، وأطاح بالرئيس المنتخب سلفادور الليندي.

وهنا تشير عبدالرحمن إلى أن حياة المنفى تركت أثرا عميقا على شخصية الليندي وفي كتابتها، وتدلل بقول الكاتبة نفسها "لا أعتقد أن ليس لي جذورا بالمرة، فأنا أستمد جذوري من الكتب ومن اللغة وليس من المكان على الإطلاق".

ومن السيرة لزورو، إلى رواية "بيت الأرواح"، إلى كتاب "أفروديت حكايات ووصفات" الذي خصصته لوصفات طعام تشعل الرغبة، تتنقل الكاتبة بخفة راسمة لوحة فسيفساء تعبر عن العالم المدهش للروائية المدهشة.

ومن تشيلي إلى الصين، والكاتبة وي هيوي حيث ترى عبدالرحمن أنها في رواية "الزواج من بوذا" لا تبتعد كثيرا عن الأفكار التي طرحتها في روايتها الأولى "شنغهاي بيبي"، ولكنها في الثانية تمكنت من إظهار حرفتها الروائية بشكل تقني أكثر مما هو عليه الأمر في الرواية الأولى. وعابت على وي هيوي افتقادها للعمق الإنساني الذي يمكنها من سبر أغوار النفس الإنسانية والعالم ورؤية ما خلفهما.

أما في تطرقها إلى الأميركية مارلين روبنسون وروايتها "تدبير منزلي"، فتشير عبدالرحمن إلى أن قارئ الرواية يظن للوهلة الأولى أنه سيغوص أكثر في عوالم النساء بكل أبعاده، لكن هذا غير صحيح تماما. فالهم الرئيس للرواية هو الاغتراب داخل بيت العائلة والذي يدفع الشخصيات للتشرد بحثا عن فضاء رحب.

ومن إسبانيا تختار الكتابة روسا ريغاس وروايتها "أزرق" التي تتبع اللحظات الأولى لانبعاث وهج العشق بين "أندريا" امرأة متزوجة في منتصف العمر و"مارتن" شاب يصغرها باثني عشر عاما، التقطت الرواية بحرفية هذا الحب منذ اشتعاله وحتى انطفاء جذوته. وإن كانت "أزرق" رواية عن العشق الغامض إلا أنها تبني نسيجها على التساؤلات الداخلية وعلى المزاوجة بين القلق والحب.

## الكتابة عن المرأة

اختارت لنا عبدالرحمن أن تضيء للروائيين الرجال أعمالا عن المرأة، مثل "الوله التركي" للإسباني أنطونيو غالا، حيث السائحة الإسبانية "دسيدريا" وعشيقها الدليل السياحي التركي يمام، واستجابتها لعاطفتها المشتعلة، وتخليها عن زوجها راميرو، تذكرنا "دسيدريا" بـ"أندريا" بطلة رواية "أزرق"، وكأن الروايتين متفقتان في تصورهما للمرأة الإسبانية التي لا تتورع عن هدم منزل الزوجية إن وقعت في حب شاب أصغر وأقوى من الزوج.

ومن تركيا إلى اليابان حيث يكشف الكاتب أرثر جولدن النقاب عن أسرار حياة "جيشا" معتمدا على ما حكته له الراقصة اليابانية المعتزلة

أيواساكي، وقد استضافته في منزلها لأسبوعين لمساعدته في التحضير لرواية تتناول حياة فتيات الجيشا، وأجابت بتفصيل شديد عن كل الأسئلة التي عنت له، وقد اعترف غولدن بفضلها في مقدمة الطبعة الإنكليزية من الرواية، إلا أن أيواساكي عادت واتهمته بأنه أفشى أسرارها حينما استخدم اسمها الحقيقي في الرواية، مما شوه سمعتها في مجتمعها الذي حافظ لقرون عدة على السرية المطلقة لكل ما يحدث بداخله، لذا رفعت ضده دعوى قضائية مطالبة بحصة من أرباح الكتاب.

وتنتقل لنا عبدالرحمن من اليابان إلى أفغانستان ورواية "ألف شمس مشرقة" لخالد حسيني، فللرواية بطلتان هما: مريم الابنة غير الشرعية لرجل غني يتم تزويجها قهرا من رشيد الذي يكبرها ويسيء معاملتها، وليلى الصبية التي يموت والداها نتيجة قصف صاروخي يدك منزلهما، ويقودها القدر للزواج من نفس الرجل، وبدلا من الغيرة الطبيعية بين الضرتين، نجد خيوط المودة والرحمة تنسج بينهما جارفة أي شعور بالكراهية.

## عشرون مهمَّشا في "المنسيون ينهضون"

في كتابه المثير للأسى "مراهنات الصبا" رسم الراحل الكبير خيري شلبي بقلمه السيال، بورتريهات لعدد من المبدعين الذين وشت بداياتهم بإمكانات إبداعية كبيرة لكن عجلة الحياة دهستهم بقسوة فانتهوا محبطين دون أن يكملوا طرقا بدأوها.

لم يحك الحكاء القدير عن أسباب الإخفاق، وإنما تعامل مع عدم تحقق هؤلاء كما لو كان قدرا، رأى أن رياح الظروف المعاكسة كانت أقوى من قدرة أي منهم على الصمود، فبدا الكتاب كمرثية جماعية لهم، لكن الرثاء لم يكن هدف الشاعر والناقد شعبان يوسف في كتابه "المنسيون ينهضون"، لذا أشار في تقديمه للكتاب إلى تعريف محمد مندور لمفهوم التأريخ الأدبي، الذي يعتبره أحد الأسس التي تنبني عليها ثقافة الأجيال المتعاقبة، وخلص في المقدمة إلى أهمية دراسة الملابسات التاريخية التي أحاطت بالكاتب، كذلك ضرورة البحث في الهامش والمستبعد والمهجور والمغضوب عليه والمضطهد.

وفق هذا الفهم للتأريخ الادبي ودوره يقوم مشروع الناقد المنصف شعبان يوسف الذي بدأه في "لماذا تموت الكاتبات كمدا؟" ثم "ضحايا يوسف إدريس وعصره"، وفيهما هز الكثير من الثوابت الأدبية والثقافية، وها هو يخطو خطوة ثالثة واثقة لترسيخ مشروعه النقدي والتأريخي بكتاب "المنسيون ينهضون" حيث ينفض فيه الغبار عن عشرين قامة إبداعية كبيرة

تعرضت للتهميش وطالها النسيان، وهم: محمود دياب وبدر الديب ومحمد كامل حسن المحامي وسيد خميس وأنور المعداوي وعلي شلش ومحمد يوسف وحسن فتح الباب ومحمد مهران السيد ونعمات أحمد فؤاد والطاهر أحمد مكي وعادل كامل وعباس علّام وزهير الشايب وضياء الشرقاوي ووحيد النقاش وعباس خضر ومحمد خليل قاسم وحسين شفيق المصري وصلاح الدين ذهني، كل هؤلاء تم إسقاطهم عمدا وبفعل فاعل غشوم من متون التأريخ الأدبي المعاصر.

### والإقصاء أنواع

إن كان خيري شلبي كتب "مراهنات الصبا" عن مواهب مبشرة جافاها التحقق فإن شعبان يوسف في "المنسيون ينهضون" يؤكد أن من تناول سيرهم في كتابه ليسوا من المغمورين بل أنهم أصحاب قضايا حقيقية ومواقف سياسية أو ثقافية، وتم إقصاؤهم تبعا لتلك المواقف.

ذلك قد يوحي بأن التهميش والإقصاء تم كنوع من العقاب استحقه هؤلاء من وجهة نظر السلطة التي قامت بالتهميش سواء كانت ثقافية كموقف العقاد من عباس خضر، وربما كان فؤاد دوارة الناقد الوحيد الذي التفت لقيمة ما يكتب، وربما كان لابتعاده عن الأضواء وعدم إجادته تسويق أعماله دور أساسي فى نسيانه.

يقول شعبان يوسف "كان يكتب فقط دون أن يروج لكتاباته". وهو لم ينتم لفريق يؤازره إذ كان "يمينيا بين اليساريين، ويساريا بين اليمينيين"، ويذكر الكتاب أن عباس محمود العقاد وإثر معركة مع عباس خضر، طلب

من أحمد حسن الزيات صاحب مجلة الرِّسالة أن يُبعد خضر عن الكتابة في المجلة، وهدد بألا يكتب فيها "مادام هذا الولد الهلفوت يكتب فيها" إلا أنّ الزيات لم يستجب له، ولم يقص الهلفوت، لكن غيره فعلوها وتم تهميش واحد "من أبدع مَن كتبوا السيرة الأدبية".

وكذلك الناقد أنور المعداوي، الذي يصفه الكتاب بالناقد الضرورة، والناقد العاصفة، ففي أول عشر سنوات في حياته الأدبية (من **١٩٤٥** وحتى **١٩٥٥**) أحدث حراكا ثقافيا واسعا وعميقا، ثم تراجع وتوقف حتى رحيله في **١٩٦٥**، فيوسف السباعي كان له بالمرصاد واستغل سلطاته في استبعاد المعداوي لأنه انتقد رواياته، واضطهده لدرجة أنه أصيب فى صيف **١٩٦٣** بأزمة نفسية، سافر بعدها إلى قريته بكفر الشيخ، حيث "اختفى ما يقرب من تسعة أشهر كاملة، لا يقرأ ولا يتابع أى أحداث ثقافية، ولم ينتبه أحد إلى ذلك الغياب وربما استحسنه آخرون".

ومثلهما المبدع والمترجم زهير الشايب الذي ترجم موسوعة "وصف مصر" ولو توقف إنجازه عندها لكفته، لكنه ترجم كتبا أخرى مهمة، ونشر مجموعات قصصية مميزة، كما أن روايته "السماء تمطر ماء جافا". وهي تجربة شاهد عيان على مرحلتي الوحدة ثم الانفصال بين مصر وسوريا ويعدها شعبان يوسف من عيون الأدب السياسي، هذا الرجل اضطهده أنيس منصور وهمشه في مجلة أكتوبر، وحال دون انضمامه لنقابة الصحفيين، وأصدر قرارا بفصله، وفي نفس أسبوع فصله حصل على جائزة الدولة التشجيعية في الترجمة، بعدها سافر إلى قطر للمشاركة في إصدار

جريدة لكن إثر حديث لم تغب عنه الصراحة مع وزير الإعلام القطري يومها تم ترحيله إلى مصر، ولم يكن قد أمضي شهرين في قطر، فأصيب بذبحة صدرية توفي على أثرها في مايو ١٩٨٢.

## ضحايا عامر

يستعيد الكتاب سيرة محمد كامل حسن المحامي رائد القصة البوليسية وأول من كتب مسلسلات إذاعية، وقد وصفه صلاح عيسى بأنه "الرجل الذي اخترع الدراما الإذاعية"، لسوء حظ هذا الرجل كانت زوجته الثانية الممثلة صديقة مقربة لبرلنتي عبدالحميد، لذا نشأت علاقة ما مع عبدالحكيم عامر، وكان محمد كامل حسن ثرثارا، يتحدث كثيرا عن علاقة عامر وبرلنتي، فأودعوه مستشفي المجانين ولم يغادرها إلا بتدخل من جمال عبدالناصر شخصيا، وبعد خروجه سافر إلى بيروت ثم الكويت التي بقي فيها حتى مات منسيا، مأساة عبثية حدثت لرجل ثرثار، والأكثر عبثا منها حكاية ثاني ضحايا عامر من بين المنسيين، وهو القاص ضياء الشرقاوي، وكان واحدا من أبرز قصاصي جيل الستينات في مصر، فبالصدفة اختار لمجموعته الثانية عنوان "سقوط رجل جاد"، وبالصدفة تزامن خروجها من المطبعة من سلسلة "الكتاب الماسي" مع نشر خبر انتحار المشير عامر، فتقرر عدم طرح الكتاب حتى لا يربط القارىء بين العنوان والحدث الذي تزامن معه.

وأخيرا فقد يقول قائل إن المنسيين يستحقون قدرهم، وأنهم لم يكونوا بقامات الكبار الذين تصدروا المشهد، لكن ذلك قد يصدق على البعض،

فمثلا محمود دياب وإن لم تطاول قامته ككاتب مسرحي قامة توفيق الحكيم، إلا أنه بالرغم من ذلك كاتب كبير ومهم، لم ينل حقه، وكذلك الطاهر أحمد مكي وعلى شلش وضياء الشرقاوي ونعمات أحمد فؤاد، وكثيرين ممن تذكرهم الكتاب وممن نسيهم.

وكما يقول شعبان يوسف في ثنايا كتابه "ليس كل تجاهل يجئ عن عمد، لكن المؤسسات التي تنسي، والباحثون الذين ينشغلون بالظواهر السطحية، هم مسئولون بدرجة كبيرة عن كل هذا التهميش والاستبعاد المستمرين دائما في حياتنا".

## الرحيمي يستمع لبوح المبدعين

يمكن للحوار مع المبدع أن يكون بمثابة النافذة المفتوحة على عالمه الإبداعي، أو يجب أن يكون هكذا، يحدث ذلك حينما يُحسن المحاوِر صياغة أسئلة، فعندها يحصل على إجابات كاشفة عن أسرار الإبداع، وطقوس المبدع وشواغله، وحتى يتمكن المحاور من ذلك يجب ألا ينشغل كثيرا بالأحداث الجارية، أو بظروف عابرة، وأن يقرأ أعمال الكاتب جيدا ليستخلص منها الأسئلة، وهذا ما يفعله أسامة الرحيمي في حواراته التي اختار منها ثلاثين حوارا ضمها كتابه "بوح المبدعين" الصادر حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في نحو ثلاثمائة وعشرين صفحة.

في تقديمه لكتابه يقول الرحيمي إنه لم يتعلم فن الحوار من أحد، وإنما استفاد دون أن يدري من مئات الحوارات التي قرأها في الصحف المجلات الثقافية في فترة تكوينه، فكانت بعض الحوارات تستوقفه بتميزها، وكان يحاول أن يستكشف منها سر الصنعة، فتبين له بعد جهد أن السر يتمثل في قراءة الإبداع بِحُب.

### الحوارات علمتني

أما سر التميز فيبوح به في المقدمة، ذاكرا خلاصة تجربته في فن الحوار، فهو لم يلتق أديبا ولا فنانا لمحاورته إلا بعد قراءة أغلب أعماله، والوقوف على آراء النقاد فيه، ويستفيد في صياغة الأسئلة من ذائقته النقدية، وعند إجراء

الحوار "يتلطف مع المبدعين" فلا يزعجهم بأسئلة صادمة، ولا آراء قاسية، كذلك يؤمن بأن المجالس أمانات، بمعنى أنه يستبعد من حواراته الآراء التي قد تتسبب في مشاكل لقائلها مع السلطة أو مع زملائه المبدعين، فهو حريص على العلاقة الإنسانية أكثر من حرصه على تصيد السقطات واستخدامها في إحداث صخب لا يطول صداه، كذلك فهو يحرص على التقديم للحوار المنشور بخلاصة محكمة، تتضمن تعريفا بالمبدع، لتكون مدخلا للقارئ إلى العالم الذي ستكشف عنه إجابات المبدع.

وتذكر المقدمة أن صاحب الكتاب اكتسب من خبرة ربع قرن من محاورة المبدعين يقينا بأن مستوى إبداع الكاتب يرتبط بموهبته وبإخلاصه للأدب، ولا علاقة له بحجم الشهرة التي حققها أو بأسباب هذه الشهرة، كذلك يبوح بأنه تعلم من حواراته كثيرا، سواء في الجانب المعرفي مثل حواره مع المفكر الراحل الدكتور أحمد أبوزيد الذي صحح له معلومات مغلوطة عن القبائل البدائية الأفريقية، موضحا أن تلك التسمية عنصرية ابتدعها المستعمر الأوروبي ليزعم أن احتلاله للشعوب الأفريقية كان من أجل منحهم التحضر الأوروبي، كذلك تعلم منه أن الاهتمام بالثقافة الشعبية هو أحد أبرز الأدوات في مواجهة غول العولمة، فالثقافة الشعبية هي ملاذ الشعوب، للحفاظ على مقومات هويتها، وتقاليدها، وطبائعها الخاصة".

ويلاحظ قارئ الحوارات أن المبدعين يشاركون الدكتور أبوزيد الرأي، فالشاعر عبدالرحمن الأبنودي يرى أن السير الشعبية تزدهر في أوقات الاحتلال، فالجمالية مثلا وقت الاحتلال الإنجليزي كان بها أكثر من ثلاثين

مقهى، ولكل مقهى شاعره الذي ينشد الملاحم الشعبية، وهو نفسه تحرك بعفوية بعد نكسة يونيو ٦٧ نحو السيرة الهلالية، كذلك التشكيلية إيفيلين عشم الله التي اكتست رسوماتها بالأشكال والرموز الشعبية.

كما تعلم من نجيب محفوظ أبلغ درس في الاتساق والتواضع، يقول الكاتب: "وجدت نفسي معه أمام الإنسان الأكثر توافقا، فكل أقواله وتصرفاته كانت متسقة إلى حد مذهل مع ما طرحته أعماله من أفكار، أو ما صرح به في حواراته من آراء، ووجدت منه تواضعا طبيعيا راقيا، لا مبالغة فيه ولا افتعال".

## أغرب حوار

يتضمن الكتاب حوارا أجراه الرحيمي مع الدكتور بطرس بطرس غالي، الأمين العام الأسبق للأمم المتحدة، فالدكتور بطرس ينتمي لجيل كان يتمتع بثقافة موسوعية، لذلك ظن المحاور أن لديه ما يقوله في أمور الثقافة والأدب، وحينما وافق غالي على إجراء الحوار، وقال إنه قرأ في شبابه طه حسين والعقاد والحكيم ومحفوظ، تأكد للمحاور صحة ظنه، لكنه فوجئ بأنه إذا طرح سؤالا عن الرواية أجاب غالي عن ثقافة فض المنازعات ومشكلات ترسيم الحدود، وهكذا اختطفت السياسة الرجل كاملا، ويصف الرحيمي حواره مع غالي بأنه أغرب حوار أجراه، فالأسئلة والأجوبة بدتا مثل شريط السكة الحديد، خطان متوازيان على طول الحوار، لا يتقاطعان ولا يتشابكان في أية نقطة".

## بوح المبدعين

تكاد الحوارات الثلاثين التي يتضمنها الكتاب نصوصا إبداعية، تنتمي لمن أجرى الحوار أكثر من انتمائها إلى المبدعين الذين حاورهم، فمثلا يقول في تقديمه لأول حوارات الكتاب مع المخرج السينمائي داود عبدالسيد: "حين جلست إلى المخرج الكبير فهمت أن البهجة التي نراها في أفلامه تكمن في صميم روحه، وأن قدرته على تحويل ضحايا بؤس الواقع إلى صنّاع للبهجة، كما فعل في فيلم الكيت كات، تجيء من اقتناعه الراسخ بأن الفن في حرب حقيقية دائمة ضد الكآبة والقبح".

بعد هذا المدخل تترى الأسئلة عن رؤية عبدالسيد لعلاقة السينما بالأدب، وانحيازاته السياسية كما تتبدي في أفلامه، ثم عن رحلته مخرجا وكاتبا للسيناريو مع الأفلام التسجيلية ثم الروائية، فيكاد الحوار أن يرسم بورتريها كاملا للمخرج.

كذلك ابراهيم أصلان كان مشفقا على شخصياته، وحريصا على البهجة، ربما لذلك أبدع داود عبدالسيد في معالجته لرواية أصلان مالك الحزين التي صنع منها فيلمه الكيت كات.

وفي حوار الدكتور شاكر عبدالحميد يفسر الميل الفطري للمبدع نحو صناعة البهجة بأنه توق إنساني إلى المتعة ناتج عن الشعور بالخوف، ورغبة في مواجهة قبح العالم بالإبداع.

نفس الأمر يتكرر في بقية الحوارات كحواره مع الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي الذي انطلق فيه من نقطة فارقة، فالشاعر في احتفال

بعيد ميلاده السبعين ألقى شعرا للعقاد، الذي اشتبك معه وهو في صدر شبابه حينما أحال قصائده إلى لجنة النثر، وكأنه ينفي عنها أية شاعرية، عن ذلك يقول الرحيمي عن حجازي "أدركت أنه إنسان لا يعرف اللدد، وينصف من يختلف معه بموضوعية"، ثم يسأل حجازي عن معركته مع العقاد قبل أن ينطلق لموقف حجازي نفسه من قصيدة النثر.

ونجد عنوان "بوح الكتاب" متحققا في الحوارات، ففي ثناياها يلتقط ما باح به المبدعون، فها هو بهاء طاهر يقول "خير لي أن أكون مقلا من أن أكون مدلسا"، ويعترف بأن ليس للكاتب سيطرة كاملة على الإبداع، كما يقر إبراهيم عبدالمجيد بأن المبدع لا يتوافق مع المجتمع، بينما محمد المخزنجي نجده مقتنعا بأن الأشكال الأدبية يجب أن تتحرر من ربقة الترويج والتسويق والثبات النقدي حتى لا تضيق موضوعات الأدب ويصبح نمطيا.

## "لاعب السرد" يستعيد ما قاله الرواة عن إبداعهم

تصف الكاتبة الفلسطينية بديعة زيدان الحوار مع الأديب بأنه "أشبه برحلة في قطار عبر ذاكرة لا تنضب"، فمن خلاله يتم استعادة الذكريات وإثارة القضايا وإعلان الآراء، وقد أجرت الكاتبة حوارات مع أبرز المثقفين والكتاب العرب، اختارت منها حوارات مع عشرين مِن أبرز الروائيات والروائيين العرب، لترسم من خلالها صورة مصغرة للمشهد الروائي العربي بكل اتساعه وزخمه وثرائه، وإن ركزت نسبيا على الرواية الفلسطينية، لتكون كتابها "لاعب السرد ... ما قاله الرواة"، مؤخرا في رام الله عن دار الاستقلال للثقافة والنشر.

### مفاهيم وطقوس

تميزت الحوارات التي ضمها الكتاب بوقوفها على ما يميز تجربة كل كاتب في خصوصيتها وتفردها، مع استشرافها لنقاط التماس والتلاقي بين كل التجارب، فتقف على نواح ترتبط بالفن الروائي في عموميته، فمثلا يقول الروائي المصري إبراهيم عبدالمجيد عن طقوسه، "كتبت كل أعمالي علي نغمات البرنامج الموسيقي بعد أن ينتصف الليل وطقوسي بسيطة جداً. صمت يحدث بالضرورة بعد أن ينتصف الليل فكل ما حولي يدخل في الصمت. وضوء كهربائي شديد البياض والموسيقى، وبين حين وآخر كوب من الشاي أو فنجان من القهوة وطفاية السجائر أمامي".

وعلى العكس منه يرى المغربي أحمد المديني أن هناك كُتابا يؤسطرون

الكتابة، ولكل كاتب ظروفه، فهناك من يكتب في الظلام أو في الصباح الباكر، وعلى البحر، المهم ماذا يكتب؟ وهو يعتبر الأجواء المحيطة بالكاتب بمثابة الحديقة الخلفية له، وهو يفضل الكتابة "في هدوء تام، لدرجة أنني أفضل أن تكون زوجتي غير موجودة في البيت، لا أريد أية حركة حتى الموسيقى تزعجني، أريد الصمت، وأن أكون حليقا كأني ذاهب إلى لقاء مهم، فإذا كنت مرهقاً ومجهداً تكون كتاباتي شاحبة ومتعبة مثلي".

ويقول العراقي أحمد السعداوي "لا يوجد إلهام أو وحي ينزل وتنزل معه الرواية، فالرواية عمل مركب يستغرق وقتاً، لا أنكر أن الموهبة والخيال لهما دور كبير وحاسم في إنتاج الأعمال العظيمة، ولكن دون العمل لوقت طويل، ودون التأمل وجمع تفاصيل، وبذل كل الجهد، لا تنتج الأعمال العظيمة"، والرواية عنده هي فن الحياة، وهي فن التفاصيل.

أما اللبناني جبور الدويهي فيعتمد في بناء الشخصيات الروائية على نماذج أشخاص في الحياة الواقعية، ويقول الحياة ومن باب أولى حياتنا ومعارفنا وعلاقاتنا هي التي تمدنا بالموارد البشرية والنفسية التي نؤسس عليها صياغة العالم المتخيّل. والمؤكد أن حياة واحدة لا تكفي لإغناء الشخصيات الروائية المحتاجة إلى الاستعارة من مصادر ومرويات متعددة.

لكن ما يمكن تسميته "المنطق الروائي" يفترق سريعاً عن منطق الوقائع المعيشة، ومع هذا الافتراق تسلك الشخصيات والأحداث مساراً خاصاً لا يعود مطابقاً في أي حال للنماذج الواقعية الأولى". وينصح الفلسطيني يحيي يخلف بتجنب الكتابة السريعة عن الحدث الآني، ويذكر:

حين كتبت "نجران تحت الصفر"، لم أكتبها مباشرة فور عودتي من السعودية، بل بقيت مختمرة في ذهني إلى أن كتبتها بعد قرابة تسع سنوات، أنا على قناعة، بأن الكاتب كلما ابتعد عن الحدث ينظر إليه بموضوعية ووعي وعمق أكثر.

والمصري يوسف القعيد يفهم الأدب باعتباره التزاما، ويضيف "حتى وإن هاجمني البعض باعتباره أدباً سياسياً، فليس بإمكاني صياغة قصص حب منفصلة عن الواقع الذي يغلفها، لست من صناع أدب الهروب من مواجهة الواقع، وهذا لا يعني أن ما يكتب في هذا النوع من الأدب ليس بجيد، بل بعضه قد يكون أدباً خالداً، لكنه لا يستهويني".

## ذكريات في المنافي

تصف بديعة زيدان رواية "لا تشبه ذاتها" لليلى الأطرش، بأنها رواية الألم المركب لمهاجرين ومهجّرين تجمعهم "عاصمة الضباب"، فالمنفى فضاؤها وقدر شخصياتها، أما العراقية إنعام كجه جي، فغزو العراق كان الحد الفاصل بين كتابتها الصحفية وإبداعها الرواية، وتقول "وجدت نفسي سجينة وسيلة للتعبير غير قادرة على الإحاطة بكل ما أود قوله حول ما يجري في العراق ما يعيشه أهله، وكانت الرواية هي الحاضنة التي استقبلت استطراداتي"، وتضيف "عشت في الغربة ضعف العمر الذي عشته في الوطن، وكانت ذاكرتي هي متاعي الذي يدفئني ويسوّرني ويقيني من عثرات كثيرة، فأعجب لنفسي حين تنثال لي صور جلسات السمر في بغداد، وذكريات المطاردات في أيام الانقلابات، وبراميل الزبالة في الحدائق الخلفية

التي يحرق فيها الناس كل الكتب والصور والمنشورات الخطرة عند مجيء عهد جديد (زاهر) على أنقاض عهد (بائد). إن لم يحتفظ الإنسان بالسكين التي كوت جلده، وبطعم القبلة التي سوّته بشراً، فبم يحتفظ؟".

والسورية مها حسن تقول "المنفى هو التأرجح بين الوجود واللاوجود، لهذا اشتغلت على تفصيل المنفى الجديد على السوريين، هذا المنفى الكبير، حيث يكاد يكون وطناً بديلاً، بشروط مختلفة عن الوطن في الأرض الأولى، عن الأرض البديلة. وأكثر ما يشغلني ويسيطر على عالمي الإنساني والكتابي معاً الهجرة أو التهجير أحياناً، الشتات السوري، التمزق بين البلدان".

لكن المنافي لا تنتج الرواية دائما فيعترف الفلسطيني محمود شقير "حين كنت منفيًّا خارج الوطن، فإنني لم أعد قادرًا على كتابة القصة القصيرة التي اعتدت كتابتها أثناء إقامتي في الوطن، فاستعضت عن ذلك بكتابة القصة القصيرة جدًا، التي لا تحتاج إلى مكان مكتمل، إذ تكفي طاولة في مقهى، ويكفي مقعد في قطار ليكون مكانًا في قصة قصيرة جدًّا".

## الوطني والإنساني

من أهم وأمتع الحوارات في الكتاب، ما أجرته الكاتبة مع الفلسطيني إبراهيم نصرالله، وفيه يقول "كل عمل وطني كتبته ينتمي للإنساني أولاً، كما أن كل عمل له علاقة بالإنساني الواسع، كان يضمر في داخله شيئاً ما من فلسطين، الذين حشروا فلسطين في (وطنيتها) جعلوها تخسر إنسانيتها ووطنيتها، لكن الذين رأوا جوهر إنسانيتها، هم من جعلوها قضية ذات بعد كوني ووجودي".

**ويضيف "لقد رأيت البشر أولا، ويمكن أن أضيف رأيت البشر قبل أن أرى الحقل والحجر، وكنت أدرك أن فلسطين إنسان، وكنت أدرك أنني كقارئ، حين أقرأ رواية، أحب شخوصا وأكره شخوصا، أنني أقرأ قصصهم ومشاعرهم، ومعاناتهم، وإذا تم ذلك، أحبّ وطنهم. وهذا ما فعلته، أن أجعل القارئ يعرف الفلسطيني ويعيش حكايته، ويفرح لأفراحه ويحزن لأحزانه، كي يحب فلسطين تلقائيا، وحتى قبل أن يفكر في ذلك".**

## قصيدة النثر بوصفها تعافيا إبداعيا وليست تمارضا شعريا

الشعر روح حرة لها أشكال لا تعرف شرطًا محددا لأطرها، ولا قانونًا يضبط مساراتها. ومن تجليات تلك الروح الحرة قصيدة النثر، بوصفها تركيبة شعرية تفرض وجودها في عالم الشعرية الراهنة.

هذه هي القناعة التي انطلقت منها الناقدة والأكاديمية العراقية نادية هناوي في كتابها "أميرة الرهان دراسات نقدية وجمالية في قصيدة النثر الراهنة في العراق" والقصيدة التي تريدها الناقدة وتصفها بأميرة الرهان "هي التي بإمكانها أن ترفع لواء الشعرية الراهنة بلا تردد، لتكون صاحبة اليد الطولى من دون توان، والمتسيدة بلا تعال والمسيطرة بلا غطرسة. هدفها الأساس تنثير الشعر أو تشعير النثر، تخفيفا من حمى الوزنية ومراهنة على الإيقاعية الصورية لا الصوتية. وبما يؤكد لمؤيدي هذه القصيدة ومعارضيها معا، أن كتابتها ليست تمارضًا شعريًا؛ بل هو تعافٍ إبداعي.

وترى الناقدة أن قصيدة النثر هي "قصيدة المستقبل التي لن تعتريها كهولة أو شيخوخة، ولن تعرف خضوعا لمواضعات أو توجهات وهذا ما سيضمن للشعر المعاصر الديمومة"، وذلك لأنها جاءت ضد القالب أصلا فهي قصيدة اللا قالب فإذا أنجزت قالبها فذلك يعني نهاية وجودها وإعلان موتها.

## النظر من ثقب الباب

إذا كانت قصيدة النثر كذلك فلماذا تواجه إلى اليوم انتقادات واتهامات تنتقص من شاعريتها يطلقها نقاد وشعراء كبار، هنا ترد هناوي الأزمة إلى النقد الذي دار حول هذه القصيدة حتى غدا وجها بلا ملامح يحاول أن يخفي هذه اللاملامح باستعارة أقنعة لم تفصل أساسا على مقاسه، بل هي تزيد من اختفائه وراءها، كذلك لا تعفي شعراء تلك القصيدة من المسئولية، فهناك من ينتج قصيدة النثر الناظرة من ثقب الباب، وهي القصيدة التي تنظر إلى الأشياء من زاوية واحدة، فلا تتضح بغيتها بسبب الإبهام الذي يكتنفها ما بين اليقظة والحلم. ولا يتضح مرادها بسبب غلالة الترميز التي تحيط بها وعادة ما يوظف فعل النظر فيها لا بقصد الإبصار؛ بل التبصر. فالأبعاد غائمة غير واضحة ملغزة أو مشفرة أو مخلوطة، وهي قصيدة تريد أن تتصالح مع العالم متوخية الاعتناء بنفسها مع عدم الاكتراث بغيرها متلفعة بالغياب ومتوارية في الغموض، صانعة لها عالما من اليوتوبيا فيها الاشياء موصوفة ومرتبة بحسب ما تريد تلك الذات في عالم خاص ليس فيه للأدلجة أي مكان.

وبسبب هذه النظرة الضيقة؛ فإن حدود هذه القصيدة قد لا تغادر حيز الغرفة بما يجعل عملية كتابتها محددة بحيز تعتاده بشكل مكرر، مسجلة يوميات الشاعر كلحظات يقظته ونومه أو طبيعة حركاته وسكناته ملتقطة صمته وسكونه. وهي لا تخلو من واقعية لكنها واقعية موهومة أو واهمة بسبب سوء الفهم الناجم عن اللااكتمال في الرؤية التي تبصر

الأشياء من جانب واحد. وهي في الأغلب قصيدة نسوية، والتوصيف بالنسوية ليس رهنا بالكاتب كمذكر أو مؤنث إنما هو رهن بالقصيدة نفسها وما يحويه نصها من دلالات تتموضع في سياقات أنثوية.

وفي مقابل تلك القصيدة هناك "قصيدة النثر المكانية"، حيث تكون القصيدة بمثابة عين الكاميرا التي تلتقط بنظرة ثلاثية الأبعاد تفاصيل الشيء المشاهد في ثباته وحركته بنظرة خارجية محايدة. وتدور العين حول الشيء المعبر عنه لتراه من وجوه عدة وتعيد تشكيله زمانيا ولكون هذه القصيدة كتابة طباعية، فإن هذا ما يجعل فضاءها ملائما للنظر والتقدير البصري تماما كاللوحة التي فيها الكلمات هي الألوان والأفعال هي الحركات والأسماء هي الصفات. وربما كان لفقدان ثقة الشاعر بالزمان أثره في الرهان على المكان كنظرة ميتافيزيقية إشراقية لا زمانية.

ولأن قصيدة النثر قصيدة دلالية تراهن على المعنى لا الصوت، وعلى المحتوى لا القالب، لذلك تنتاب شاعرها نزعة سردية فبالسرد يجوب الشاعر آفاق التخييل برحابة مانحا الأحلام مديات تصويرية بعيدة وهذا ما لا تتيحه إلزامية الوزن والقافية في القصيدتين العمودية والتفعيلية، فضلا عما يحققه السرد من إمكانيات في التعبير تتعدى المباشرة والسطحية وتجعل الشاعر واعيا لموقعه فلا يتردد من الإشارة إلى نفسه بالاسم أو بالصفات.

## توجهات جمالية

جاء الفصل الأول بمثابة مهاد نظري، تلاه فصلان حاولت فيهما الكتابة رصد التوجهات الجمالية لقصيدة النثر العراقية وأولها اتخاذ تلك

القصيدة من أنا الشاعر موضوعا شعريا، وقد جاءت هذه الأنا منشطرة ومتعددة، بين ذات هي أنا الشاعر نفسه وصورته وضميره وصوته المتكلم، وبين أنا هي الآخر وهويته التي قد تكون مرآة الذات المنعكسة أو قرينها المرافق أو ندها المضاد أو غريمها اللدود. وبالرغم من ذلك فقد تتلبس الأنا صوت الآخر مفردا أو جمعا متنكرة لذاتيتها ومتفادية البوح بصوتها الذي تمنحه للآخر لتكون مرآته ولسان حاله.

ومن التوجهات الجديدة في قصيدة النثر الراهنة تغليب اليومي على ما هو مؤسطر وغرائبي والانشغال عنه بما هو متداول ومعيش، سواء أكان هذا اليومي مؤدلجا أو مسيسا، مستورا أو معلنا، وهنا تؤدي الذاكرة دوما مهما في استعادة تفاصل اليومي المعيش وتدويم استرجاعه حيا نابضا في المخيلة باستمرار.

كذلك ترصد حضور الصمت فاعلا جماليا يستبدل الصوت ويحل محله بوصفه مهيمنا دالا وليس بوصفه طرفا في ثنائية صمت/صوت التي لها حضورها في بنية الشعر العمودي والتفعيلي، ومن ثم لا وجود لشيء اسمه سكوت وانقطاع واستكانة. وتخلص الكاتبة من الرصد إلى البحث في مباني التشكيل في قصيدة النثر الراهنة لتقف عند سبعة أبنية تشكلت فيها قصيدة النثر.

## كابوسية القصيدة

وفي الختام ترى نادية هناوي أن كابوسية قصيدة النثر العراقية الراهنة تكمن في حلميتها، وفوضويتها في ثباتها، لا لشيء إلا لكي تؤكد وجودها

وهويتها أمام كل العراقيل التي ستظل ترافقها مهما طال الأمد عليها ولعل هذا ما صيّر الأنا في قصيدة النثر كئيبة كآبة دائمة ومفردة فردانية مطبقة.

كذلك تذهب إلى أن واحدة من جماليات قصيدة النثر أنها تحتاج قارئا لا متلقيا كونها لا تكاشف صوتا ولا تفصح دلالة؛ بل تراهن على الذي يقرأ سطورها لتتحداه وتبعث فيه التحفيز، مستفزة مخزوناته ومستنفرة حواسه وموقظة ذخائر قراءاته كي يرصد المغيب والمتدارى، وهذه المراهنة على القارئ هي التي تجعلنا نسم قصيدة النثر اليوم، بأنها قصيدة جديدة ما بعد حداثية لا يتم تلقفها كتلقف قصيدة العمود أو التفعيلة وتظل قصيدة النثر حصيلة تأمل وتأنٍ وليست مجرد علائقية شعر بنثر.

الشاعر المصري محمد آدم دائم التمرد والتجريب، تزخر قصائده بصورعجائبية ترسمها لغة متفردة تقف عند التخوم بين الصوفية والسوريالية، وقد حظيت تجربته الشعرية بدراسات عديدة منها دراسة الناقد المغربي الدكتور محمد المسعودي، التي أصدرها المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة تحت عنوان "تشكيل المتخيل في شعر محمد آدم"، وفيها يحدد مقومات تشكيل متخيل قصيدة النثر في شعر محمد آدم في أربعة متخيلات هي: اليومي، والصوفي، والسوريالي، والشعري، ويجد للمتخيل الشعري ثلاثية مرجعيات هي: الديني والتاريخي والأسطوري.

## تشكيل المتخيل

يقصد المسعودي بمقومات تشكيل المتخيل الشعري في قصيدة النثر "طبيعة المجالات الثقافية والمعرفية التي يستقي منها الشاعر متخيله، ويبني في ضوئها عوالمه الفنية ويصنع أبعاد قصيدته الدلالية والترميزية". ويرى أن المرجعيات التي يستند إليها محمد آدم في شعريته تشمل أنساقا عديدة، وعبرها جميعا تتشكل تجربة شعرية تحقق لذاتها القدرة على التجاوز والابتكار، نقصد بمتخيل اليومي ارتباط الشاعر بتصوير جوانب من مجريات المعيش الحياتي في أشكاله المألوفة والعادية. وفي نصوص محمد آدم نجد تجليات متنوعة للاشتغال باليومي وتشكيله في متخيله من خلال تفاصيله البسيطة العادية، وربطها بتهويماته الشعرية التي تنقل اليومي من

تجليه الواقعي المباشر إلى سياق متخيل يستطيع الشاعر خلق شعريته الخاصة وعوالمه الجديدة، كما في القصيدة التي يجالس فيها النفري على المقهى فيشربان الشاي ويقرآن معا. أيضا أفاد محمد آدم من الخطاب الصوفي الإسلامي بشتى اتجاهاته، ويتنوع المتخيل الصوفي في قصائده وتتنوع مستوياته تنوعا كبيرا، كما تتنوع طرائق توظيفه لتشكيل النص الشعري وبناء دلالته وأبعاده الفنية.

والقارىء لأعمال الشاعر يلاحظ أن حضور التصوف يشكل جانبا حيويا في متخيل قصيدة النثر لديه، وقد شكل نماذج كثيرة منها على أساس الاستدعاء الصوفي لغة وتصويرا ودلالة. ومن بين أهم تنويعات شعرية محمد آدم توظيف المتخيل السوريالي الذي يتشكل عبر علاقات غير مألوفة للألفاظ والجمل والتراكيب، أو من خلال جمع عوالم متنافرة لا تخلو من تضاد أو مفارقة تشي بلمحة تهكم أو سخرية أو نزعة نقدية لما يجري في الحياة من غياب للمعنى والمنطق، أو لما تكابده الذات الشاعرة من حالات لها صلة بحقيقة الحياة، كما في قصيدة "كتابة": "فقط/ أستمرئ النوم كالقنافذ/ وأضرب على شجر الوحشة بأصابع الفراغ/ ولا أسمع إلا صدى/ الموت".

إن هذه الصور المتراكمة المركبة في منطوقها غير المألوف وفي إشاراتها الإيحائية الملتبسة الغامضة عناصر جوهرية في تشكيل المتخيل السوريالي في قصيدة محمد آدم، وهي آليات تترى في عدد من نصوصه حتى تصير من أهم مكونات قصيدته الشعرية. كذلك لا يكاد يخلو نص من نصوص

الشاعر من تساؤلات وجودية، ورؤى شعرية صوفية تمتزج فيما بينها لتخرج النص، وقد انتسب إلى الفلسفة في معناها الشامل، وفي قدرتها على إثارة ذهن المتلقي.

ويرى المسعودي أن هذا الجانب في تشكيل القصيدة هو صنو توظيف الشاعر الخطاب الصوفي، وقد أجرى عليهما تحويراته وشكلهما حسب مراميه. كما في نصوصه المنشغلة بالجسد وتباريحه وتوزعه بين الرغبة والخطيئة، والشك واليقين، والأبد والفناء، فهي تشكل متخيله عبر عناصر فلسفية تأملية، لا تتصل، فقط، بتوظيف هذه الثنائيات وإنما عبر جعل السؤال جوهر شعرية النص ومداره، ومن خلال هذه الآلية تتداعى صور القصيدة في تماسك وانسجام لتجسد حيرة الشاعر وهو يهبط إلى مهاوي اللاشئ والخواء، ولا يسمع سوى خشخشة المادة وصفير الروح، كما في "أناشيد الإثم والبراءة".

## تعدد المرجعيات

تشكل المرجعية الدينية أهم مرجعيات الشاعر، هكذا نجد لتوظيف النص القرآني بمعانيه وتراكيبه وألفاظه حضورا كبيرا، في تجربة آدم، ويذهب المسعودي إلى أن الشاعر يوظف المرجعيات الدينية "في سياقاته الخاصة وأنساق شعرية جديدة تخرج بها كليا عن حمولتها الثيولوجية ومراميها الروحية، كما تمثلت في الخطاب القرآني لتصير ذات دلالة رمزية ترتبط بالتعبير عن المجرد والحسي، وعن الحيرة في الانتهاء إلى حقيقة الآخر وحقيقة الذات".

كذلك يستفيد الشاعر من مرجعيات دينية أخرى من بينها استدعاء أجواء الإنجيل ولغته، كما في ديوان "نشيد آدم، أو أغنية اليوم السادس" الذي يعد قصيدة طويلة تتكون من مائة مقطع تمثل فيها لغة الإنجيل وعوالمه التعبيرية والتصويرية بعدا جوهريا في تشكيل نشيد الشاعر بحمولته الغنية، وموضوعاته المتشعبة الكثيرة. تليها المرجعية الأسطورية وهي تعود إلى ثقافات عديدة، من بينها التراث المصري القديم، والتراث العربي، وثقافات البحر الأبيض المتوسط وبلاد الرافدين، ولا تبدو آثارها عبر استدعاء الشخصيات كما كان يحدث في قصيدة التفعيلة، وإنما نجدها عبر اسكتناه روح الأسطورة في تعبيرها عن فهم الإنسان وإدراكه للوجود والحياة، أو من خلال أسطرة الواقع ومنحه أبعادا مغرقة في التهويم والتجريد.

وهذا النمط هو الذي طبع شعرية محمد آدم بالقدرة على إخفاء الرواسب الميثولوجية في بناء عوالمه المتخيلة. كذلك يوظف الشاعر المرجع التاريخي توظيفا فنيا جديدا، فيتخذ من المتخيل مدارا للتعبير عن رؤيته الخاصة للعالم والواقع من حوله. ويتخذ مرجعيته التاريخية سبيلا للسخرية من كل شيء وتجسيد رفضه لأوهام الإنسان وضلالاته، وهو الأمر الذي يمنحه تجربته نوعا من الغنى الدلالي والرمزي. وهكذا يخلص الناقد إلى أن مقومات تشكيل المتخيل في شعر محمد آدم عديدة ومتنوعة، نجح الشاعر في المزج بينها في أنساق ثقافية شعرية جديدة تقطع أواصرها مع التقاليد الشعرية من جهة، وتتصل بها من جهة ثانية. ومن هنا كان التجديد دوما توليد وابتكار وابتداع لا من فراغ وإنما عبر القدرة على إعادة تمثل الكائن

لاجتراح الممكن. وهذا ما يرى المسعودي أن محمد آدم حققه في شعره.

## بين الصورة والنص

المتخيل هو تشكيل لغوي فني قوامه الصور الشعرية، وهي تنسج عوالمها الفنية وتحيك أبعادها الدلالية عبر بلاغة تمزج الحسي بالمجرد، والمادي بالمعنوي، منطلقا من بناء الصورة الشعرية في عناصرها الجزئية، ليشمل بناء النص الشعري في كليته.

وقد خضعت نصوص محمد آدم من حيث بناء الصورة وتشييد معمار النص الشعري في أبعاده الشاملة لأربع آليات فنية مهيمنة، أولها آلية الامتداد التي تستند إلى التداعي وتوليد الصور عبر التراكم والترابط بين المفردات والتراكيب، وهي صور يكون قوامها البوح والتعبيرعن أحاسيس مستفيضة وعن رؤى متشعبة، كما توظف طاقة السرد وأدواته لتشكيل متخيلها.

ثم آلية التكثيف التي تعتمد بلاغة اللقطة واللمحة، وهي صور قوامها الترميز والتعبير عن مواقف ساخرة وحالات وجدانية تستدعي الإشارة الخاطفة، تصبح الصورة الشعرية بواسطتها قادرة على تشكيل النص الشعري عبر توظيف طاقة الإشارة والترميز والنقلات الفجائية في تشكيل الصورة الواحدة ذاتها.

ومن ثم تصبح مثل هذه الصور قادرة على اختزان طاقة كبيرة من الترميز والقدرة على التعبير عن أبعاد تجريدية ومواقف ساخرة وحالات وجدانية تستدعي الإشارة الخاطفة. فترينا القصيدة ما لا نراه، وهذا لا يعني

أنها غير واقعية، بل يعني أنها تقدم واقعا من مستوى آخر أكثر واقعية من الواقع المرئي المباشر لأنها تُفصح عن باطنه غير المعروف.

وهنا تكمن فاعلية القصيدة في التأثير، أي في تغيير طرقنا المألوفة، في المعرفة والحياة". أما آلية التجاور فتتشكل عبر حرص الشاعر على جعل خطين يتوازيان في صُنع دلالات نصه وأبعاده التصويرية الفنية، وتحضر هذه التقنية من خلال الجمع بين الإحالة على الواقع والعالم الخارجيين بنوع من الانفصال والاستقلالية عن عالم الرغبة والحلم الشعري المحلق في الخيال.

ويتشكل المتخيل في القصيدة عبر لعبة التجاور بين معطيين: أحدهما طبيعي مادي باعتباره مثالا للصفاء والطهر، والثاني معطى روحي ينشد الكمال والنقاء ويتمثل الجمال.

وآلية الرابعة هي الامتزاج وتتمثل في حرص الشاعر على جعل عناصر المتخيل ممتزجة متداخلة في صُنع دلالات نصه وأبعاده التصويرية، وفي الغالب نجد هذه التقنية تحضر من خلال الجمع بين الإحالة على الواقع والعالم الخارجيين بنوع من الاتصال والاتحاد مع عالم الرغبة والحلم الشعري المحلق في الخيال. وفيه يمزج الشاعر في هذه القصيدة مقومات عديدة قصد تشكيل متخيله الشعري، إذ نجد النص يربط اليومي بالحلمي، والآني بالآتي.

وبهذه الشاكلة تمتزج المشاهد اليومية بالأحلام والتطلعات والرؤى، وبهذه الكيفية يتشكل المتخيل عن طريق ربطه بين الكائن والممكن، بحيث تصبح العوالم ممتزجة عبر فعل الكتابة، إذ يعمد الشاعر إلى انتهاج كتابة شعرية مختلفة من خلال استخدام بلاغة السرد وطرق إيحائية ترميزية متنوعة.

وأن النص أثناء انشغاله بالذاتي يركز على الموضوعي فيرصد حركات وأفعال الإنسان في هذا العالم، ويصور فداحة خساراته وانكساراته، ولعل هذا التقاطع بين انشغالات الأنا والآخر من خصوصيات تشكيل المتخيل في النص الشعري الحديث. إن الشاعر لا يكتفي برصد معاناته، بل يربطها بالعالم الخارجي، بالفضاء ببعديه الزماني والمكاني، وبالآخر كذات مستقلة قد تشترك مع الذات الشاعرة في التجربة، لكنها تظل مستقلة بمعاناتها متفردة بها".

وهكذا تخلق قصيدة محمد آدم متخيلها وتشكل دلالاتها من داخل سياقها الشعري الخاص، فيمكن القول إننا أمام شاعر لا يدعي أن القصيدة يمكنها أن تغير العالم بقدر ما نحن أمام قصيدة تحرص على جماليتها أولا وسعة أفق متخيلها وانفتاحه على الواقعي والافتراضي والحسي والتجريدي والإنساني باعتبارها بابا نحو الارتقاء بالروح الإنسانية، وبالوجود الإنساني ذاته دون جعجعة إيديولوجية أو ادعاء ما لا يمكن ادعاؤه لفاعلية الإبداع الشعري.

## مؤمن سمير يعيد إحياء آبائه في القصيدة

يخاتل الشطر الأول من عنوان "الأصابع البيضاء للجحيم .. قراءات في محبة الشعر" قارئه، والكتاب هو أحدث كتب الناقد والشاعر مؤمن سمير، فيبدو كما لو كان عنوانا لديوان شعر، لكن الشطر الثاني يزيل الالتباس ويكشف عن محتواه الضام لمقالات عن الشعر، وتلمح كلمة "محبة" فيه إلى جانب ذاتي يفعم تلك المقالات، وهو ما انعكس على لغتها وأيضا على منهجها، فالشاعر في المقالات الأولى يستعيد سير الآباء، وهو كشاعر لا يتناولهم بالتحليل بقدر ما يرسم صورهم عنده ويرصد تأثيراتهم فيه، وذلك في القسم الأول من كتابه الصادر مؤخرا عن دار ابن رشد بالقاهرة.

### إلا نزار

يبدأ مؤمن سمير استعادة أثر نزار قباني فيه بتذكر تحذيرات أبيه: "إلا نزار يا ولدي، صورتي عنك ستسير نحو سكة الانفلات الأخلاقي"، لكنه لم يتجاهل نزارا إلا عندما خاض مع الخائضين في معارك قصيدة النثر في مصر، فتجاهله عامداً، خوفاً من الخانة الفنية الضيقة التي وضعوه فيها، فقد رأوه لصيقا بشعريةٍ عامة وليّنة، تخص الجميع وليس النخبة؛ لكن نزار يأبى على الاستبعاد والتهميش، يظل "حاضراً طوال الوقت، وإن بالنقض والرفض، هو تحت جلدنا أيّاً كانت درجة نَزَق أو نضج المرحلة التي نتعامل فيها مع مشروعه"، وسيظل شاعراً يلتقط روح الحياة عبر تفاصيلها وروائحها وحسيتها.

وتتمثل أهم دروس نزار في "الجرأة والثورة والحرية وكشف الكبت وعقيدة لا نهائية بالأنثى، كموضوعات شعرية، والأهم تفكيك اللغة الجزلة المتعالية المقدسة ورفدها بالعادي المتاح البسيط، فهو الأب لليومي والمعيش ولشعرنة التفاصيل وللشفاهية عندما تكتسب فنيتها من الشعرية وليس من اللغة".

ثمة تباينات نلحظها في لغة الكتابة نفسها، فكانت ذاتية حميمية دافقة عند الحديث عن الآباء وقد تناولهم كشاعر، بينما في حديثه عن أعمال إخوته في قصيدة النثر خفت صوت الشاعر وعلا قليلا صوت الناقد المتلمس للقواسم المشتركة والأطر العامة الجامعة بين إخوته.

## منجز درويش

يمثل محمود درويش أحد الروافد الرئيسة التي تغذي وتكوّن مرجعية النص العربي، ويحدد مؤمن سمير خمسة ملامح بارزة تميز تجربة درويش، أولها السيرة المرتبطة بفكرة الحُلم في الانعتاق من واقع مشوه إلى واقع أكثر عدلاً وإنسانية، هي فكرة الخروج والعودة، من وإلى ذلك الرحم، لتصنع نوعا من اليوتوبيا القلقة، التي تحمل أساطيرها وواقعها وخوفها في آن واحد.

وتبرز المرأة كمعادلٍ مقدسٍ للشتات، وأيقونةٍ للحلم، تنقل اليومي، العابر إلى فضاء الأسطورة، التي تتجسد في فعل حسّ تمتزج فيه الأسئلة الكبرى بهويةٍ؛ هي من اللصائق بالجلد والروح. وتتبدى السمة الثالثة في ميكانيزم قصيدي، يشرب نُخب الحداثة، ولكن بخصوصيةٍ دراميةٍ تتمحور حول جماليات الإنشاد والإصاتة، وتكسر كل قداسة زائفة حول تابوهات

ماضوية، وتستقي نورها من تراث إنساني وتاريخي وأسطوري شاسع وممتد عبر مونولوجات وديالوجات تراعي خطاب التلقي، ولا تفرط في تعاليها.

ويميز الكاتب بين قسمين في تجربة محمود درويش، الأول يمتد من الستينيات إلى الثمانينيات، وفيه تقمصت الذات الشاعرة دور المنشد، عالي الصوت، والقسم الثاني من الثمانينيات إلى الصمت والصعود، وفيه استمر درويش يقوم بهذا الدور وإن بتقنيات وآليات أقل زعيقاً وأكثر قرباً من العمق الإنساني، إذ امتلك المغني بعداً رؤيوياً يبتعد شيئاً فشيئاً عن ضجيج المرحلة الأولى التي مزجت الصوت الفردي بالصوت العام، الجمعي، وإذا كان جُل المرحلة السابقة يقبع تحت مساءلة الشعري للهوية والوتر والذاكرة ولعدوٍ عام بقدر ما هو خاص بالنسبة لدرويش، فإن ما أعقب مرحلة خروجه من الواجهة السياسية بعد اتفاقية "غزة وأريحا" هو السؤال السياسي الأدق والأخص والأعمق والأقرب لاهتمامات الإنسان وأسئلته، حيث ألاعيب وحيل وانطلاق الشعرية التي تحمل داخلها الوشائج الإنسانية التي تتجاوز بها مقولة "شاعر الكفاح المسلح" إلى "الشاعر الإنساني".

## خطيئة التصورات الجاهزة

ينطلق نص سميح القاسم من مظلة قومية، تتسع ظلالها لتشمل هويته الفلسطينية وانتماؤه الماركسي وعروبيته بل ودُرزيته كذلك، يحترم الحضارة العربية لكنه لا يقع في فخ التقديس، بل يضعها في سياقها الإنساني، ولا يرى ثمة فارقاً فنياً بين تمثله للقرآن أو الكتاب المقدس أو حتى كتابٍ غربي

مؤسس في الفلسفة أو في النضال، ولا يضع الحضارة العربية في مواجهة الحضارة الغربية، بل يعتبر أن كل منجزات البشر تتكامل وتتعاضد رغم الاختلافات المصنوعة من المستغلين في كل زمان ومكان، ويمتلئ نصه بتأثير الثقافة الإنسانية ورموزها وأيقوناتها وموتيفاتها، لكن الأداء الشعري لا ينفلت ليصل لدرجة التثاقف والجفاف والتقعير.

كذلك يذهب الكاتب إلى أن الواقع السياسي فرض على وعي متلقي شعر أمل دنقل أن يحصره في قصائده السياسية، وخصوصا "لا تصالح"، فتم تجاهل قصائده الإنسانية الأكثر فنية ربما، وأكثر قربًا من شرط الشعر، فوقع المتلقي في خطيئة التصورات الجاهزة، كما أدى التكاسل النقدي إلى عدم الانتباه إلى ما في شعر أمل دنقل من تعدد وتنوع في الرؤية وفي الأداء الشعري، خصوصا في ديوانه الأخير "أوراق الغرفة ٨" المعبر عن اكتماله الإنساني، وصرخته الأكثر عذوبة وشجنا.

## الآباء التالين

بعد الحديث الحميمي عن الآباء المؤسسين، يخصص مؤمن سمير نحو ثلاثة أرباع صفحات كتابه للحديث عن الآباء التالين لهم، ثم عن إخوته شعراء قصيدة النثر من نفس جيله، وبالرغم من أنه يرفض المفهوم الجيلي في الشعر المصري، لأنه يجمع بين شعراء قد يكونون على النقيض في الانتماء الفني والعقيدة الشعرية، إلا أنه يصف جيل السبعينيات في مصر، بأنه "الجيل الفارق والإشكالي والذي لولاه لكان آباؤنا هم الشعراء الذين ظهروا في مرحلة ما بعد الشعراء الرواد والذين لم تضف قصيدتهم إلا إعادة

إنتاج نصوص سابقيهم والدوران في فَلَكِها"، ويقسم شعراء السبعينيات في مصر إلى فئتين: الأولى تبنت النص الذي ارتبط بالشعراء الجدد، إما عن شرعية جمالية تتأتى من حركية النصوص وانتقالاتها، وإما مجاراة لموجة شعرية سائدة، أما الفئة الثانية فواصلت مشروعها، بإصرار على القيم الجمالية التي ارتبطت بها طويلاً وبشكل مُطَّرد، ومنها يبرز علاء عبدالهادي، بغزارة إنتاجه وإصراره على طرح تجربة تخصه وحده، إذ يتعامل مع اللغة بوصفها فضاء تنطلق الشعرية منه وعَبره في آن واحد، وبنفس المحبة يكتب "نَسَّاجٌ رَعَوِّيٌ يُعَبئُ الموسيقى" عن محمد عيد ابراهيم، وعن "جحيم المعتزل" عماد أبوصالح، ويتوقف عند تجارب عدد من شعراء النثر المصريين منهم على منصور، وابراهيم داود، إيمان مرسال، شريف رزق، سمير درويش وغيرهم.

وبالرغم من أن المحبة كانت دافعا لكتابة كل المقالات إلا أن ثمة تباينات نلحظها في لغة الكتابة نفسها، فكانت ذاتية حميمية دافقة عند الحديث عن الآباء وقد تناولهم كشاعر، بينما في حديثه عن أعمال إخوته في قصيدة النثر خفت صوت الشاعر وعلا قليلا صوت الناقد المتلمس للقواسم المشتركة والأطر العامة الجامعة بين إخوته.

## بول فيرلين شاعر يلاحق غموض المرأة ويعلن رضاه بقسوتها

رغم أن شهرة الشاعرين الفرنسيين شارل بودلير وآرثر رامبو ملأت الآفاق، إلا أن بورخيس كان يفضل عليهما بول فيرلين، ويرى شعره أهم وأعلى شأنا من شعرهما، وكان فيرلين قد توفي أواخر القرن التاسع عشر مخلفا إرثا شعريا هاما، يحتاج إلى إعادة القراءة.

بعد أقل من عامين من اختياره أميرا لشعراء فرنسا، توفي الشاعر الفرنسي بول فيرلين في الثامن من يناير عام ١٨٩٦، ولم يكن قد أتم عامه الثاني والخمسين بعد. وفي صبيحة اليوم التالي لوفاته ذكرت الصحف الفرنسية حادثا غريبا يخصه، فعندما مرّ جثمانه أمام تمثال الشعر المنصوب في أعلى مسرح الأوبرا، كُسرت يد التمثال التي تحمل قيثارة محطمة. فكأن الشعر الفرنسي فقد إحدى ذراعيه، وتمثل الذراع الثانية في رامبو الذي كان صديقا حميما لفيرلين. وكان قد أصدر قبل تنصيبه أميرا للشعراء ديوانه "أغنيات لها" في عام ١٨٩١، وقد صدرت مؤخرا في دمشق ترجمة الديوان التي قام بها الدكتور عادل داود.

### الوعي بالتناقضات

بول فيرلين مولود في مدينة ميتز بشمال شرق فرنسا، على الضفة اليمنى لنهر السين، وهناك عاش طفولة مستقرة في كنف أسرة بورجوازية؛ فقد كان والده ضابطا بالبحرية الفرنسية، وفي عام ١٨٥٠ انتقلت الأسرة للعيش في باريس، وهناك التحق بمدارسها، وفي صباه تعلق بالشعر والخمر،

بدأ رومانسيا ثم انتقل إلى التعبيرية فالرمزية، أصدر ديوانه الأول "القصائد المأساوية" في ١٨٦٦، وهو الديوان الذي امتدحه مالاراميه، وكتب عنه أناتول فرانس، ومنذ أعماله الأولى شكلت قصيدته مُعادلا للحياة اليومية التي يعيشها، وكانت حياته حافلة بالقلق والالتباس، وجاءت قصيدته تشبهه فوصفه النقاد بأنه "شاعر مليء بالتناقضات، يتأرجح بين العتمة والنور، وبين الخير والشر، وبين الاكتئاب والفرح الطفولي، وكان فرلين واعيا بتناقضاته لذلك ظل يتصارع معها حتى النهاية".

اقترنت مأساته الأولى بفقدان حبيبته أليسا، لكنه أحب من بعد صبية في السادسة عشرة من عمرها هي ماتيلدا مونيه، وتزوج منها عقب صدور ديوانه الرابع "احتفالات راقية" في ١٨٦٩، وعاشا معا في بيت والديها، وكانت مشاعر الحب التي عاودته لأول مرة بعد وفاة أليسا قد ألهمته قصائد الديوان الخامس "الأغنية الجميلة" الذي صدر في عام ١٨٧٠ وفي صدر صفحته الأولى إهداء لها واعتراف بأنها ملهمة قصائده، لكن سعادتهما انتهت حينما دخل آرثر رامبو إلى حياته.

نشبت الحرب بين فرنسا وبروسيا في ١٨٧٠، فتم تحويل المدرسة التي كان رامبو ملتحقا بها إلى مستشفى عسكري، فهرب إلى باريس، وهناك عاش متشردا، وكتب قصائد مميزة فنصحه البعض بأن يكتب للشاعر فيرلين، فكتب له رسالة وأرفق معها بعض قصائده، نالت القصائد إعجاب الشاعر الكبير فرحب برامبو ودعاه لأن يعيش معه، كان رامبو في مثل عمر ماتيلدا، التي كانت تعاني متاعب الحمل فانصرف عنها زوجها،

وأمعن الشاعران في الخمر والشعر والعلاقة المثلية، وفي عام ١٨٧٢ قرر الشاعران أن يهربا إلى لندن، وهناك عاشا لفترة قبل أن يسأم رامبو العلاقة فهرب إلى بروكسل حيث كانت تعيش أمه، فعاد فيرلين إلى باريس وحيدا شاكيا من هجر رامبو له، وكان ذلك عام ١٨٧٣، وكتب قصائد ديوانه "أغان عاطفية دون كلام" الذي صدر في ١٨٧٤.

خلال ذلك كانت ماتيلدا قد طلبت الطلاق وحصلت عليه، بعدها سافر فيرلين إلى بروكسل حيث التقى برامبو، وتشاجرا وهما تحت تأثير الخمر فقام فيرلين بإطلاق رصاصتين باتجاه رامبو، أصابت إحداهما يده، فحوكم فيرلين وحكم عليه بالسجن لسنتين، على الرغم من أن رامبو كان قد سحب اتهامه لفيرلين بمحاولة قتله.

وفي السجن أقلع فيرلين عن الخمر مرغما، ووجد نفسه فاقدا للزوجة والحرية ولم يبق له إلا الشعر، فكتب عدة قصائد شكلت ديوانه في "الزنزانة الانفرادية"، لكنه قرر ألا ينشر الديوان الذي كتبه في السجن، وبالفعل لم ينشر الديوان إلا بعد رحيل الشاعر بمئة وعشرين عاما، في باريس ٢٠١٦ حيث عثر أحد كتاب سيرته بالصدفة على نسخة خطية من الديوان بين أوراق الشاعر.

## أغنيات لها

عقب خروج الشاعر من السجن سافر إلى إنكلترا، فعاش لفترة كتب خلالها ديوانيه "الرومانسية غير المشروطة" و"الحكمة"، وعاد إلى باريس لينشر أغلب قصائده السابقة في ديوان "قديما وحديثا"، ثم يصدر في ١٨٨٤ كتابه "الشعراء الملعونون" الذي أكسبه شهرة فائقه، وعده النقاد

رائدا للشعراء الرمزيين ذوي النزعة التحررية، وعن هذه المرحلة من شعره يقول مترجم الكتاب الدكتور عادل داود "ذاع صيته بقوة، فانطلق في أثير الشعر المتغاضي عن كل ضابط أو قيد، وتجسد في شعره عالم من الحس المرهف والرومانسية المثيرة التي يشعل غرائزها قدر قليل من الكلمات، فارتسمت في أبياته ملامح فن انطباعي بديع".

بول فيرلين مولود في مدينة ميتز بشمال شرق فرنسا، على الضفة اليمنى لنهر السين، وهناك عاش طفولة مستقرة في كنف أسرة بورجوازية، وقد أصيب فيرلين فجأة بمرض غريب ألزمه المستشفى فتوقف عن الإبداع لسبع سنوات، حتى كتب قصائد ديوانه "أغنيات لها" في عام ١٨٩١، ونشرها فور الانتهاء من كتابتها لينهي بذلك فترة انقطاعه عن الشعر.

يضم ديوان "أغنيات لها" خمسا وعشرين قصيدة قصيرة غير معنونة، منحها فقط أرقاما، وكأنها أجزاء من قصيدة واحدة طويلة، يتغنى فيها بامرأة يحبها ويصفها أيضا بأنها مخادعة. يقول "أنت بلا فضيلة أبدا/ إنك تمتلكين أكثر ما في الخداع/ من فطنة/ وأكثر ما في الأشياء/ من صدقية/ فهلا حصلت على عنايتك اللطيفة".

وتتوالى القصائد التي يصفها المترجم بأنها "قصائد غزلية يُفصح فيها بول فيرلين عن كنه نفسه المتغنِّية أبدا بمفاتن الهوى، والمترنِّحة بعذاباته. فالشاعر يوضِّح غموض المرأة، ويعلن رضاه بقسوتها ثمنا لحبٍّ يتحرَّر من كلِّ قيد؛ فيمضي هذا المتيَّم متماديا، ملتحفِا بعباءة التصوّف، طالبا لروحه المزيد من شرور الحب ولذّاته".

## "الصوت والصدى"
## رؤية مغايرة لمشروع عبدالرحمن بدوي الفلسفي

لطالما أنكر الفلاسفة الغربيون المتأثرون بالفلسفة الإغريقية دور الفلاسفة العرب في نقل عصارة أفكار اليونانيين وتطويرها، وحتى تمهيد الطريق إلى فلسفة مغايرة عما نشأت عليه في اليونان. وتصدى الكثير من المفكرين التنويريين العرب لهؤلاء، لكنهم بدورهم لم يتوقفوا عن الاستفادة من إنجازات الفلسفة الغربية.

"عبدالرحمن بدوي مشروع فلسفي متعدّد المستويات، فهو الفيلسوف بالألف واللام، لأنه يمثّل بالنسبة إلى الفكر الفلسفي العربي المعاصر مفكرا استثنائيا متميزا متفردا"، هكذا يقول الدكتور أحمد عبدالحليم عطية في كتابه "الصوت والصدى.. رؤية جديدة في مشروع بدوي الفلسفي"، وقد اشتهر عبدالرحمن بدوي بأنه رائد الفلسفة الوجودية العربية. ومن أطلقوا عليه تلك التسمية تناسوا جهوده في دراسة التراث العربي الإسلامي وخاصة المتعلق بالتصوف، أيضا لم يلتفتوا إلى جهوده في نقل التراث الفلسفي اليوناني وتقديمه عبر رؤية معاصرة.

وقد توقف هؤلاء عند مرحلته الوجودية التي بدأت بدراسته "مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية" وهي رسالة للماجستير التي ناقشها عام ١٩٤١، ورسالته للدكتوراه عام ١٩٤٤، التي ناقشه فيها الدكتور طه حسين وباول كراس والشيخ مصطفي عبدالرازق. وكان موضوعها "الزمان

الوجودي"، والتي نشرت في ما بعد في كتاب بعنوان "خلاصة مذهبنا الوجودي".

## الذات والآخر

عن شخصية بدوى يقول عطية "يمكن لنا إذا ما أردنا تفسيرا دقيقا لجوانب هذه الشخصية الخصبة العميقة المتناقضة، أن نتوقف عند الأسس الفلسفية التي اعتنقها بدوي، وهي النزعة الوجودية التي قدّم فيها إبداعاته، فتوجّهه الوجودي نابع من اهتمامه الكبير بفلسفة نيتشه وهيدجر، ولعل اهتمامات بدوي السياسية، التي ظهرت في مقالاته في مصر الفتاة عام ١٩٣٥ هي التي أملت عليه الاهتمام بفلسفة نيتشه، حيث افتتح مؤلفاته بكتاب عن نيتشه، استجابة للثورة السياسية التي كان يموج بها الواقع المصري آنذاك.

ويلفت المؤلف إلى أن بدوي كان صاحب مدرستين في الكتابة الفلسفية، الأولى يؤصل فيها لوجهات نظره في الفلسفة، وابتكار صيغ فلسفية تتوافق مع العصر الحديث، مع البحث في الجذور الفلسفية العربية والأوروبية. والثانية هي التأريخ للحراك الفلسفي على مدار التاريخ، خاصة الفلسفة الأوروبية وما مرت به من مراحل عاصفة. وهو في المدرستين كان يهدف إلى التأمل والتفكير، حيث يقول "هذه الكتابات من أجل إيجاد نظرتنا الجديدة وليس متابعة الفكر الأوروبي".

يرى أحمد عبدالحليم عطية أن أغلب الدراسات التي تناولت عبدالرحمن بدوي كانت قراءات خارجية، تناولت الرجل في شموليته، أو توقفت في أغلبها

عند توجهاته الوجودية الأولى، أو التوجهات الإسلامية الأخيرة، بينما كتاب "الصوت والصدى" يطمح إلى تقديم قراءة مغايرة، يصفها صاحبها بأنها "داخلية" بمعنى أنها تتناول أعمال بدوي وفق تكوينه الخاص من جهة، ووفق الظروف التاريخية والاجتماعية التي قدّم من خلالها هذه الأعمال من جهة أخرى. وهو يقدّم رؤيته عبر مشهدين أو فصلين، الأول عن التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، ويسميه "الآخر في الذات" والثاني عن موقف بدوي من المستشرقين ويسميه "الذات في الآخر"، وفي التسميتين تفسير للعنوان، فالذات والآخر هما الصوت وصداه. ويلاحظ أن اهتمام بدوي بالتراث اليوناني لا ينفصل عن اهتمامه بالحضارة العربية الإسلامية، فهو لا يدرسه في ذاته دراسة منعزلة عن علاقته القوية بهذه الحضارة التي ينتمي إليها الفيلسوف، بل في تفاعله معها، فالفضل في إحياء التراث اليوناني يرجع إلى الحضارة العربية الإسلامية.

وقد قدّم بدوي تحقيقات لنصوص هؤلاء الفلاسفة اعتمادا على الترجمات العربية القديمة، مقارناً إياها بالأصل اليوناني. وهو بذلك يقدّم شاهدا على اهتمام العرب بالتراث اليوناني. وانطلق المفكر من التأسيس في التاريخ إلى النظر في الفكر والروح، روح الحضارة العربية الإسلامية التي شُغل بها من خلال ما سماه "دراسات إسلامية". فقد كان يرى أن الانفتاح الواسع الذي لا يحدّه شيء ولا يقف في سبيله أي تزمّت هو العامل الأكبر في ازدهار الحضارة الإسلامية.

## الانبهار والنقد

وفقا لكتاب "الصوت والصدى" فإن الفعل الفلسفي الذي مارسه عبدالرحمن بدوي في تناوله الفلسفة العربية الإسلامية في إطار حضاري أوسع هو تأسيس الفكر على الذات وإرجاع الحضارة العربية إلى نزعتها الإنسانية، هو محاولة لقراءة الفلسفة الإسلامية قراءة وجودية. وهذا هو الجانب الذي عُرف به بدوي، ويتضح في كتابه "الإنسانية والوجودية في الفكر العربي"، والذي أعاد قراءة التصوّف الإسلامي باعتباره أوضح تعبير عن هذه النزعة. كما يظهر في تحقيقه كتاب "الإشارات الإلهية" لأبي حيان التوحيدي، حيث يقدّم التوحيدي باعتباره أديبا وجودياً من القرن الرابع الهجري.

وفي مقدّمة ترجمته لكتاب الفيلسوف والكاتب الألماني غوتة "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي"، يصوَّرعبدالرحمن بدوي ظاهرة الاغتراب الروحي تصويرا دقيقاً ويرى هذه الظاهرة ناتجة عن اغتراب الإنسان تجاه واقعه وعالمه ومجتمعه، عقب الحرب العالمية الثانية وتداعياتها، وأثرت في الفكر الفلسفي في حقبة الخمسينات من القرن الماضي.

ويرى الكتاب أن بدوي بدأ معجبا بالمستشرقين مشيدا بهم، وأورد أسبابا تؤيد هذا الزعم منها ترجماته لأعمال المستشرقين إلى العربية فكأن أبحاثه تتكامل مع هذه الترجمات، كما أنه استلهم أعمالهم في كتاباته وخاصة كراوس، وأيضا السمة الإنسانية التنويرية في طرح القضايا والتي تجلّت حتى في اختياره لعناوين كتبه، مثل "شخصيات قلقة في الإسلام" و"من تاريخ الإلحاد في الإسلام"، إلا أن ذلك مجرد انطباع مباشر قد لا

يعبّر عن حقيقة قناعات الرجل، فمثلا الدراسات التي أوردها عن الإلحاد تتعلق بإنكار الفلاسفة للنبوة وليس للألوهية.

وتحوَّل عبدالرحمن بدوي من الانبهار والنقل وعرض آراء المستشرقين باعتبارهم "معلّمي الإنسانية.. أساتذتنا المستشرقين" إلى النقد والمقابلة. فهو أعاد النظر في الكثير من الأحكام التي أصدرها على المستشرقين، كما يظهر في "موسوعة المستشرقين"، إذ قام بتصحيح الأخطاء العلمية والتحليل الموضوعي لدراساتهم، وإدانة التوجهات السياسية والتعصّب الديني في كتاباتهم، والدفاع عن الهُوية الإسلامية وإعادة النظر في ما كتبوا. ووفقا للكتاب فهذا التحوّل لم يكن مفاجئا، بل له جذور بدت في نقده الموضوعي لكتابات المستشرقين الدينية والسياسية.

## عز الدين نجيب يستعيد سير مبدعين أدركهم النسيان

القاص والتشكيلي عز الدين نجيب فنان شديد التفاعل مع أحداث مجتمعه، ويشكل الإنسان محورا لرؤيته التي يعبر عينها فيما يكتب سواء كان سردا أو نقدا، فكتبه جميعا تشترك في البحث عن الإنسان، ومنها كتاباه "فنانون شهداء" و"أنشودة الحجر"، وقد أعادت الهيئة المصرية للكتاب طبعهما مؤخرا في مجلد واحد، جمعهما معا في ٢٢٠ صفحة مزودة بصور لأعمال فنية أبدعها الشهداء ومنشدو الحجر.

يبدأ عزالدين نجيب كتابه "فنانون وشهداء"، بالتساؤل عن مصير مبدعين مصريين أدرك النسيان أسماءهم لكنه لم يطو صفحة إبداعاتهم الباقية، يقول: "هل يعرف أحد اسم المهندس الذي صمم الهرم الأكبر؟ وهل يعرف أحد اسم الفنان الذي نحت تماثيل رمسيس الثاني على واجهة معبد أبي سمبل، أو اسم المخترع العبقري لنظام سقوط أشعة الشمس على رأس الملك مرتين كل عام محسوبتين بالدقيقة والثانية: في يوم مولده ويوم جلوسه على العرش؟".

ثم ينطلق من التساؤلات عن أسماء الأسلاف إلى استحضار لسير وأعمال عشرات الرسامين من الأحفاد، وهو يتبع في كتابه سيرهم طريقا صعبا، فلم يحشد تفاصيل ووقائع من حياة كل منهم، بل يقف متأملا لنقاط التماس بين حياة الفنان وأعماله، ويفسر اللوحة في ضوء أحداث حياة مبدعها، موضحا كيفية تعبير اللوحة نفسها عن تلك الحياة.

ويذكر عز الدين نجيب أن غرضه يتجاوز التأريخ لعدد من الفنانين التشكيليين، إلى هدف آخر هو أن يكون الكتاب وثيقة فنية ونقدية عن التضحيات اللامحدودة لكثير من فنانينا عبر الأجيال المتلاحقة، والقدرة الهائلة التي امتلكوها لمواجهة أقسى الظروف والتحديات، لإيمانهم برسالتهم كفنانين، وقد ضربوا أروع الأمثلة في الصمود والاخلاص لفنهم، وكانت إبداعاتهم الفنية تعبيراً عن هوية الوطن وضمير الشعب وجذور الحضارة، كما حققوا المعادلة الصعبة للأصالة والمعاصرة، بانفتاحهم علي الحداثة بغير ذوبان فيها أو تقليد أعمي لها.

## فرسان عصر الجماعات

جعل الكاتب من سيرة الفنان أحمد صبري فاتحة للشهداء، فهو أول مصري يقوم بالتدريس في مدرسة الفنون الجميلة العليا بعد أن كان التعليم بها حكرا على الأجانب، لكنه كسر هذا الاحتكار عقب عودته من بعثته الفنية إلى فرنسا عام ١٩٢٩، وظل يمارس التدريس بها ويواصل إبداعه الفني حتى فقد نور عينيه في عام ١٩٢٩، ويرى نجيب أن حب صبري لدور المعلم لم يكن فيضا يفيض به على أبنائه الطلبة فحسب، بل كان موهبة خاصة تساوي موهبته في الرسم والتصوير.

وكان من بين تلامذته حسين بيكار وصلاح طاهر، وقد عاش أحمد صبري حياة غاية في البؤس إذ عاني مرارة اليتم وهو ابن عامين، ثم عاني المرض والعوز بعدما فقد بصره فعجز عن الرسم، وعجز بالتالي عن الإنفاق على أسرته، وظل هكذا حتى توفي في مارس ١٩٥٥.

بعده تحدث عن "فرسان عصر الجماعات" متناولا الجماعات الفنية باعتبارها استجابة لظواهر فنية واجتماعية في فترة الأربعينيات من القرن العشرين، فقد كانت هذه الفترة بمثابة البوتقة التي صهرت المثقفين والمبدعين بالطبقات الشعبية في المجتمع المصري، ولذا شهدت الأربعينيات تكوين الفنانين لجماعات تربط بينهم رغم اختلاف منطلقاتهم الفنية والفكرية، فقد التقوا جميعا حول ضرورة التغيير، وهكذا تلاشت الحدود بين الجمالي والسياسي في خطاب وإبداع هذه الجماعات، ومنها "الفن والحرية" التي ضمت رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمساني، و"الفن المعاصر" ومن فنانيها عبدالهادي الجزار وحامد ندا، و"الفن الحديث" ومنها جمال السجيني وحامد عويس.

وجاءت إبداعات "فرسان عصر الجماعات" مطابقة لأحلامهم في العدل والحرية، فحدث أن تعرضوا للملاحقة والحصار، وكان مصيرهم النفي أو الاعتقال، لكن الجماعات رغم تعددها لم تتسع للجميع، فيخصص الكاتب فصلا تاليا لمن أسماهم "خوارج الجماعات والمؤسسة الرسمية" ممن رفضوا الانضواء تحت لواء الجماعات الفنية أو الثورية كما تمردوا في ذات الوقت على النظام الاجتماعي، ومن هؤلاء الأخوان سيف وأدهم وانلي، والفنان حامد عبدالله، ومهما اختلفت تفاصيل حيوات الفنانين إلا أن الألم والمعاناة وحّدا بينهم، وكأن لا إبداع دون ألم.

الفنانات كذلك لم تختلف حيواتهن، وقد رصدهن الكتاب باعتبارهن "فنانات في صقيع الوحدة"، فعانين قسوة الوحدة ومرارة النسيان، وإن

زادت عليهن إنجي أفلاطون بتعرضها لقهر السجن. وهكذا لاقى الجميع نفس المصير وتعرضت أسماؤهم للنسيان، سواء من كانوا نجوما في عصرهم كالأخوين وانلي وعبدالهادي الجزار أو من عاشوا وماتوا مغمورين رغم القيمة العالية لفنهم كمحمود عفيفى.

## أنشـودة الحجـر

وعلى نفس المنوال يصوغ الكاتب فصول كتابه "أنشودة الحجر" الذي ضم سبعة سير لنماذج من النحاتين المعاصرين يمثلون أجيالا مختلفة، ويعد كل منهم تعبيرا عن مرحلة أو حركة، وإن جمع بينهم انشغالهم بقضايا المجتمع والإنسان. ومن هؤلاء جمال السجيني الذي ألقى في لحظة يأس بمجموعة كبيرة من تماثيله في النيل، ويرى عزالدين نجيب أن أعماله تعبر عن هاجسين رئيسيين هما الحرية، والتجذر في الأرض بالاحتماء في التراث. لذلك يراه رائدا لتيار الواقعية الاجتماعية في حركة النحت المصري الحديث، فمع حرصه على إكساب النحت شخصية مصرية يتمرد في ذات الوقت على النزعة المحافظة لمن سبقوه، كما تأثر بالعمارة الإسلامية فصاغ من ملامحها أشكالا نحتية معاصرة مثل القباب والمصاطب، وقد شارك السجيني في تكوين جماعة الفن الحديث التي جمعت بين النضال الاجتماعي والسياسي والإبداع الفني، فجاءت تماثيله "الجوع، الفلاح، الأرض، الحرية" بمثابة صيحات احتجاج ضد الظلم، وبعد ثورة ١٩٥٢ كان ينحت الأشكال الصرحية والرمزية التي تعبر عن التصدي للإستعمار والتعمير وبناء الوطن، كما يبحث عن الموروث الشعبي التشكيلي كما في

"عروسة المولد" ويهتم بالحرف التقليدية فعبرت أعماله المطروقة على النحاس، عن قيم امتداد الإرث الحضاري، كما اهتم في أواخر حياته بفن البورتريه فنحت تماثيل نصفية لرموز الفن والأدب مثل سيد درويش وتوفيق الحكيم وسيف وانلي وأم كلثوم.

"ونحن إزاء تجربة سعدالله ونوس نجدنا فى حضرة مثقف استثنائي ومبدع من طراز خاص، إذ يمثل نموذجا ناصعا للمثقف العضوي الذي عمل بقدر مسعاه إلى إبداع أدب يتسم بالثورية والتجديد، مسرح يطمح إلى إعادة تعريف مفهوم المسرح، مسرح يجدد في قواعد المسرح ويحدث في شروطه وإجراءاته – بقدر ما سعى – أيضا إلى تثوير جمهور المسرح والمتلقي، قرر سعدالله ونوس أن يقف في مواجهة السلطة لا بمفهومها السياسي فحسب المتمثل في السلطة الحاكمة، بل كل سلطة تفرضها قوى أو جماعات أو معتقدات، وقد تفطن ونوس إلى تلك الوشائج الضامة لمختلف أنواع الاستبداد الذي تمارسه هذه السلطات المتشابكة فيما بينها".

تلك هي خلاصة رؤية الدكتور رضا عطية لمكانة سعدالله ونوس وتجربته التي يقسمها فى كتابه "مسرح سعدالله ونوس: قراءة سيميولوجية" إلى ثلاثة مراحل، هي البدايات كلاسيكية القالب ممتزجة بسمات ذهنية وعبثية، وبعد عودته من فرنسا واطلاعه على المسرح البريختي بما فيه من تغريب كانت مرحلته الوسطى التي كانت اختمرت فيها تجربته فكانت تمهيدا للمرحلة الثالثة حيث البحث في الأسئلة الوجودية الكبرى. ومن بين نصوص ونوس المسرحية اختار الباحث أربعة نماذج ممثلة لهذه المراحل وقف أمامها محللا كل نص فى فصل مستقل، لتكتمل الدراسة التي وصفها بأنها "دراسة رأسية لأربعة نصوص لا تخلو من تصورات للبنية العرضية

والمحور الأفقي لمجمل إنتاج ونوس". ومهد لها بمدخل نظر فيه بمنظور طائر لمجمل المنجز المسرحي لونوس.

يلاحظ رضا عطية أن مسرحيات ونوس الأولى كانت أكثر تجريداً، وأقل واقعية، أقرب إلى عوالم المثال من عالم الواقع، تحلّق في سماء التفلسف أكثر من درجها بأرض الدراما. وتعتبر مسرحية "فصد الدم" (١٩٦٣) أولى مسرحيات ونوس التي تتناول قضية الصراع العربي – الإسرائيلي. وفي مسرحية "المقهى الزجاجي"، يندد بمحاولات السلطات البطريركية فرض إملاءاتها وبسط سيادتها ومصادرة حق الأبناء في التعبير عن ذواتهم. ومع كثافة الإشارات المحيلة إلى قضايا السياسة في المسرحيات التي كتبها ونوس قبل ١٩٦٧، فإن تناوله مسائل السياسة الشائكة كان من خلف ستائر الرمز، إذ ارتدى قناع الأسطورة أحياناً، غير أن البنية الهيكلية في غالبية مسرحياته الأولى كانت أقرب إلى حواريات الأفكار، فلم تكن تعنى بإنضاج متنام للحدث المسرحي.

وإذا كان ونوس طرح في مرحلتيه الأولى والثانية قضية الاستبداد وبطش السلطة الحاكمة والهيمنة الذكورية، فإن الشخصيات فى مسرحياته الأخيرة بدوا أكثر إيجابية، مقارنة بالأعمال التي كتبها قبل عام ١٩٨٩ وهو العام الذي كتب فيه "الاغتصاب". أما في مرحلته الثالثة والأخيرة فقد تميزت مسرحياته بوجود قوى وكثيف للمرأة، كما في "يوم من زماننا" و"طقوس الإشارات والتحولات"، و"الأيام المخمورة".

**استلاب وعبث**

"استلاب المواطن فى تراجيديا عابثة" عنوان طويل لأول فصول الكتاب، وفيه يحلل الناقد مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" مبينا البنيةَ الأرسطيةَ للمسرحية، وتقسيمَها لمناظرَ بينها فواصلٌ، كما في المأساة اليونانية، وقيامَ الجوقةُ بالإنشادِ في تلك الفواصلِ، تعرض الدراسة لحكاية "خضور" بائعِ الدبسِ الفقير، والذي وقعَ فريسةً في حبائلِ العسسِ الذين اتبعوا حيلًا متشابهة للإيقاع به و كذلك تشابهوا في الأسماء (حسن– حسين– محسن)، حتى أوقعوه في ليكون مصيرُه السجنَ والتعذيبَ. ولئن كان من شروط المأساة وقوعُ ما يُعرف بسقطةِ البطل التراجيدي، أو الخطأ التراجيدي (الهامارتيا)، فلقد كانت سقطة خضور تتمثل في سذاجته.

وتتابعُ الدراسةُ دورَ الجوقة في التعليق على الأحداث دون التدخلِ فيها، كما تحللُ فترةَ الانتظارِ بين المناظرِ التي طالت أحيانًا تعبيرًا عن طولِ فترةِ غيابِ خضورِ المُلقى به في معتقلِ التعذيب، وكي تمنحَ المتلقي فرصةً لاستيعابِ ما عاين من أحداثٍ مأساوية، فما كان يعد هامشًا في المسرح الكلاسيكي قد أصبح متنًا في مسرح سعد الله ونوس. وتحلل الدراسة الدورَ السيميوجيَ للموسيقى، وخصوصًا الموسيقى العسكريةَ التي يقترنُ مع لعبِها سقوطُ تماثيلِ الجوقة، في إشارة لدورِ عسكرةِ الدولةِ في الإجهازِ على الشواهد. وتحللُ الدراسةُ ما آلت إليه أحوالُ الإنسانِ في مجتمعٍ معسكرٍ من المسخِ والآليةِ. كما تحللُ خطأ الشخصيةَ الجمعيةَ التي يمثلُها خضور في تعليل أسبابِ مأساةِ المجتمع، حيث إن ربطَ خضور/ المواطنِ

البسيطِ بقاءَ الأوضاع كما هي عليه وعدمَ إمكانيةِ حدوثِ التغيير بأن هذه هي إرادةُ اللهِ– يكشفُ عن خللٍ خطيرٍ في وعي بائع الدبس، فقد رسخت الأنظمةُ الاستبداديةُ في وعي شعوبِها المقهورة أن ما يكونُ من أوضاعٍ سياسيةٍ وتدهورٍ اقتصادي إنما هو ناجمٌ من إرادةِ عليا على إرادةِ البشرِ وهي إرادةُ الله، مما يرسخُ لفكرةِ استحالةِ التغييرِ، بل يرسخُ – أيضًا– لفكرةِ أن الثورةَ على الأنظمةِ المستبدةِ والتمردَ على الديكتاتوريات الحاكمة إنما تكونُ بمثابة تمردٍ على إرادةِ الله.

## آثار بريختية

يتناول الفصل الثاني وعنوانه "ثورة على الذات، ثورة على الشكل الفنى" مسرحيةَ "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" وهى أول أعمال ونوس بعد عودته من فرنسا ومطالعتِه المسرحَ البريختي، وبحسب قول الكتاب "لقد أخذته نداهةُ التغييرِ"، ليس ترفًا جماليًّا أو نزقًا تجريبيًّا مفرغًا من غرضٍ فني، وإنما استجابةً لحاجاتٍ ملحة وقضايا مستجدةِ لم يعد المسرح بشكلِه التقليدي وأبنيتِه الكلاسيكية قادرًا على التعاطي معها. فقد وعى ونوس ضرورةَ أن "يقف موقفًا أيدولوجيًّا حازمًا وواضحًا من أزمة المسرح العربي باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من الثقافة العربية المتسمة بالتهميش وفقدان المنهج".

ويرى رضا عطية في تحليله لمسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران أن هذه المسرحية مثلت تعديلا للمسار الذي اتخذه ونوس في سابق مسرحياته، مرتادا بذلك أرضا جديدة لم يسبق أن وطئها لينصب فيها

خيمة تجريبه الطليعي، وبين استحداثَ ونوس لوسائلِ التغريب البريختي بمسرحه كتقنية اللوحات وفعلِها السيميولوجي، وكسر الحاجز الرابع بالحوار بين الصالة والجمهور الذي آل إلى تمردِ الصالة، وإبدالِ الديكور في أثناء دورانِ المشاهِد لا في الفواصلِ بينها. فيقدم ونوس نسخةً حديثةً من المسرح الملحمي. وأوضح التوالدِ الحكائي للقصصِ، كحكايةِ الجنودِ الذين واجهوا آتونَ الهلاكِ والموت في المعركة والفلاحَين "عبد الرحمن" و"أبو فرج" و"مدرس الجغرافيا" في إطارِ ما أخذه ونوس عن لويجي بيراندلو فيما عُرف بالمسرح داخل المسرح.

وبعد فترة صمت عن الكتابة استمرت لخمس سنوات، جاءت مسرحية "الملك هو الملك" لتوجز أساليب السلطان الحاكم من أجل الحفاظ على سلطانه. ويستلهم ونوس مسرحيته تلك من مسرحية "أبو الحسن المغفل" لمارون نقاش، الذي استلهمها بدوره من إحدى حكايات "ليالي ألف ليلة وليلة" وهي "حكاية النائم واليقظان" والتي تتماس في عنوانها أيضا مع مسرحية لبريخت بعنوان "الرجل هو الرجل".

## تقلبات الهوية

أما مسرحية "الأيام المخمورة" فقد تناولها د. رضا عطية فى الفصل الأخير "تقلبات الهوية وتبدد الحقيقة" ويرى أنها تعمل على مطارحة هموم أفراد ومعاينة مأساة وطن إزاء تحديات سياسية وأخلاقية واجتماعية تعصف بسفينة هويتهم وتهدد الوجود الفردي والجماعي للإنسان أمام رياح الفساد العاتية التي تعمل على خلخلة ثوابت القيم وإبدال مستقرات الأعراف مما

يخضع القيم لعملية إعادة تقييم ويضع الضمائر محل اختبار وتمسي العزائم في امتحان، قياسا لصلابتها وتماسكها فيما تجابه من تحديات وتمسكها بما تؤمن به من قناعات أمام ضغوطات الحاجة ونقائص العوز وإغراءات الفساد.

وفى الختام يخلص الباحث إلى أن تجربة ونوس المسرحية تتنوع فيها الرؤى و تتكامل لتطرح قضايا الوجود والواقع المعيش، كما أنها تتسم بالتراكم الكمي والكيفي فكثيرا ما يعيد ونوس قضايا سبق تناولها ولكن من منظور آخر جديد بما يؤكد على رؤيته السابقة وكذلك يضيف لها أبعادا جديدة.

ويرى أن حضور التسييس عوضا عن السياسة فى المرحلة الأولى من مسرح ونوس كان لتنمية وعي الجمهور وتحريضه على الفعل السياسي بدلا من الاستسلام.

وقد أفاد ونوس من إمكانات السرد، فقسم بعض مسرحياته إلى فصول صغيرة، وتعامل أحيانا مع الممثل كما لو كان هو الراوي في السرد يقص الحكاية، أو يروي بعض تفاصيلها على الجمهور. وقد كان للحوار في مسرحه أدوارا أخرى غير تقديم الشخوص والمواقف، والمساهمة في التطور الدرامي، كذلك كان ونوس يلجأ أحياناً إلى لغة عدمية تعبيراً عن واقع عبثي يفتقد المنطق. وذلك طبيعي في مسرح حافل بالتساؤلات وتغلب عليه نزعة تشاؤمية.

## الكرامة الصوفية بوصفها نصا أدبيا

تشير الكرامات عند الصوفية، إلى قدرات خارقة للعادة يقوم بها بعض الأولياء ويعتبر الصوفيون القدرة على القيام بها هي دليلا على فضل صاحبها أو القائم بها، ولا تثبت الولاية للولي إلا بثبوت قدرته على الإتيان بالكرامات فلا ولي بدون كرامة.

والكرامات الصوفية بما تثيره من أسئلة حول ماهيتها ووظائفها وأشكالها ودورها الاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصادي موضوعاً في حاجة إلى تحليل ونقد، وهذا ما فعله الدكتور محمد أبو الفضل بدران، ففي كتابه "أدبيات الكرامة الصوفية" يسعى إلى دراسة هذه الظاهرة كجنس أدبي. فيحاول الوقوف على استقلاله السردي النوعي، ورصد آليات صياغاته، ووجود دلالاته، ووضع أساس معرفي "لنظرية الكرامات" من منطلق تجنيسي جديد، يرى أدب الكرامات جنساً أدبياً مستقلا بذاته، يصفه بقوله: "إن النص الكراماتي هو نص روائي لا متناه، يستطيع أن يواكب العصور كي يتجاوزها، وهو التدوين الشعبي للأحداث والدول، والتاريخ الهلامي لسيرة الأولياء أو ما يُطلق عليه (hagiographie)، حيث يبدع الشعب في تخليد حياة أوليائه وكتابة سير حياتهم وفق رؤيته لهم، ولهذا فقد أخطأ المؤرخون كثيراً عندما أزاحوا الكرامات الصوفية جانباً، إذ أهملوا بذلك جانباً خصباً من طرائق البحث في الوجه الآخر للمجتمع أشبه بالتأريخ الشعبي للحياة كما يتصورونها ويتمنونها".

## مصادر الكرامات

ينقل أبو الفضل بدران عن الشيخ الصوفي محمد الطيب الحساني قوله: "لحظاتنا كلها كرامات وليس هنالك كرامة أفضل من كرامة العِلم"، وفي بحثه لم يتساءل عن مصداقية حدوث الكرامة أو عدم حدوثها، بل أن يتناولها من حيث هي رؤى نقدية إبداعية ذات آفاق اجتماعية، وقد صرح المؤلف بأنه سيستعين بالدراسات الأنثروبولوجية التي تعينه على فهم بعض الظواهر الغامضة في الكرامات.

وقد استهل كتابه بالحديث عن مصادر الكرامات وموقف المذاهب والفرق الإسلامية منها؛ فالكتب التي جمعت الكرامات في متونها، لا تحصى، أما موقف المسلمين منها فيختلف باختلاف فرقهم، فمثلا "المعتزلة" ينكرون وجود الكرامات، ويسوقون حجة ضدها وهي تفسير آية "عالم الغيب فلا يظهر على غيبه أحدا إلا من ارتضى من رسول فإنه يسلك من بين يديه ومن خلفه رصدا"، وهم يرون أن تجويز الكرامة يفضي إلى السفسطة لأنه يقتضي تجويز انقلاب الجبل ذهبا إبريزا أو البحر دما عبيطا، ويتفق "الأشعرية" مع المعتزلة، إلا أن بعضهم اعترف بها لإمكانية حدوثها العقلي، مفضلين ألا توضع الكرامات والمعجزات في قالب واحد.

وبالنسبة للفلاسفة فقد تباينت آراؤهم حيالها، فيرى "ابن سينا" أن الكرامات والمعجزات تدخل ضمن مجال القضاء والقدر، ويأتي ابن رشد في كتابه "تهافت التهافت" لإقرار أنه لا يمكن أن تحدث معجزة إلا عند وجود استحالة، ويذهب ابن خلدون إلى إثبات الكرامات فيقول: "وأما الكلام

في كرامات القوم وإخبارهم بالمغيبات، فأمر صحيح غير منكر، وإن مال بعض العلماء إلى إنكارها فليس ذلك من الحق"، أما الصوفيون ففهم من المؤمنين بالكرامات ويفصلونها عن المعجزات فصلا تاما، فالمعجزات للأنبياء والكرامات للأولياء.

## نظرية الاستبدال

في الفصل الثاني يعالج الدكتور بدران ما أسماه "نظرية الاستبدال في الكرامة"، ويعني ذلك أن الكرامة تقوم على دوال متغيرة ودوال ثابتة وهي تقوم على محاكاة المعجزات، والاستبدال يكون بتغيير الشخصيات الفاعلة لكنه لا يغير وظائفها إلا وفقا للحاجة، لذلك نجد الكرامة ذات المضمون الواحد ترد بأشكال عديدة كأن يضل شخص في الصحراء فينقذه الخضر بأعجوبة أو تحاصر الأفاعي شخصا ما فينقذه الشيخ، وهكذا ترد القصة بجوهرها سواء أكانت في البحر أم في الجبل، وهي لا تخضع لزمن محدد، حيث إن الكرامة ذاتها لا تخضع لزمن معين، فالكرامة فعل خارق إذن فالزمن يجب أن يكون خارقاً للدوال الزمنية المتعارف عليها، وهي تمتاز بأحادية البطل، ودائما تكون هداية الصوفي بسبب من كرامة تحول حياته من الضلال والعصيان إلى الهداية والإصلاح والولاية كما جرى مع الفضيل بن عياض وعشرات غيره، ويرى الباحث أن الكرامة جنس أدبي قائم بذاته يتنامى وتختلف شخصياته دون اختلاف في الشكل أو الوظائف.

وللكرامة ثلاث وظائف رئيسية هي: إثبات الولاية للولي والتنفيس الإبداعي عن أفراد المجتمع والكرامة التعليمية، وعن عن تصوير المرأة في

الكرامات تناول الكتاب أمرين أولهما المرأة كمحققة للكرامة، أي وليّة، وقد عرف التاريخ الإسلامي "المرأة الولية"، ومن أشهرهن رابعة العدوية، وتريزا التي اهتدت على يد أبي الحجاج الأقصري، وفاطمة بنت بري وهدايتها على يد السيد البدوي، واحتلت الشيخة زكية مكانة كبيرة في التصوف المعاصر بصعيد مصر، فقد ذاع عنها الكثير من الكرامات مثل أنها كانت مع زوجها في الحج، وأخرجت السمك من الرمل، وأنها تعرف كل اللغات وتتحدثها، إضافة إلى تحويلها الجدران إلى ذهب، إلى جانب ظهورها في أماكن متعددة في آن واحد.

وصفات المرأة الولية كما تجئ في التراث الصوفي هي التي شُغفت حباً وأنهك العشق جسدها، وتنتهي الكرامة بموت المرأة موتا اختياريا دراميا. والأمر الثاني هو المرأة كرمز للثواب كالحور العين.

## المدينة الفاضلة

قد يكون النص الكراماتي مجهول المؤلف، وقد يكون مؤلفه معروفا، ويرى الباحث أن الزيادات التي أضيفت على النص مجهول المؤلف ألحقت به ضررا فنيا كبيرا، فالمضيف لم يكن بمنزلة المبدع الأصلي، ويجمع النص الكراماتي بين الشعر والنثر، لكن بدران يلمس التباين بين النصين، فيقول بانفصالية النصين زمنا وتأليفا، ويقطع بأن النص الشعري تم إقحامه على النص النثري للكرامة.

وفي مجال العالم المثالي تحدث الكاتب عن دائرة الأولياء أو الحكومة الباطنة، تلك الحكومة التي يكثر إرسال الرسائل والشكاوى برميها في

أضرحة الأولياء، ولهذه الحكومة درجات ومراتب تبدأ من الأعلى، من القطب الغوث فالعرفاء فالنقباء فالأبدال فالأولياء والعدد ثابت لا يزيد ولا ينقص.

أما مدينة الأولياء في التراث الصوفي فهي المدينة الفاضلة التي أبدعتها مخيلة الصوفية، إنها مدينة مبنية من الذهب، أشجارها متعانقة وأنهارها رائقة وفواكهها فائقة، إنها حلم الصوفية، وتحدث المؤلف عن منزلة القطبية رابطا بينها وبين حديث مجدد المئة.

واختتم الكتاب بفصل عن التوظيف الأدبي للكرامة، فأوضح أن الرؤيا في الأدب جاءت كبديل للنبوءة، الكرامة، فالأدباء قاموا بتوظيف الكرامة الصوفية توظيفاً أدبياً خصوصا عند احتياج المبدع إلى التنبؤ بمصير البطل.

كذلك تم توظيف الكرامة في السير الشعبية كما في سيرة الملك الظاهر بيبرس وسيرة تغريبة بني هلال، وكان لها حضور بارز في كتابات الرحالة العرب كأبن بطوطة وابن فضلان كما كان لها حضور في السير الذاتية في أدبنا الحديث كما في أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ وغربة الراعي لإحسان عباس.

وقد ألقى صدى الكرامات بظلاله على الرواية حيث يحدد الصوفي ميقات موته ويختفى موتاً بينما تبدع الجماعة في خلق أسطورة حول الاختفاء تتخذ من طي الأرض والمهدي المنتظر معطيات قابلة للزيادة ولكن تظل الأسطورة التي صنعها في حياته أو التي نُسجت حول حياته نموذجا للأساطير الحديثة، نظرا لانتشار قصص الكرامات وتأثيرها في

الوجدان الجمعي فقد وظف الأدباء العرب بعض الكرامات في أدبهم أو جعلوا الكرامة جزءا فاعلا في جانب من إبداعهم وذلك إما لمحاربة الكرامة ومعتقديها بوصفها من الخرافات وإما لاستغلالها لأهداف سياسية واجتماعية وجهادية، وإما لأن هذا الأديب أو ذاك مؤمن بها فعلا أو هو متردد بشأنها.

وذكر بدران أمثله كثيرة منها معالجة يحيي الظاهر عبدالله للكرامة في "الطوق والإسورة"، وعبدالحكيم قاسم في "أيام الإنسان السبعة" حيث نقل بعض الكرامات القديمة دون توظيف جديد لها، إلا أنها ساعدت في تجسيد الجو الصوفي المهيمن على الرواية.

## "بيست سيلر" يرصد الفصام بين دولتي الكتابة في مصر

يرى الكاتب المصري سامح فايز في كتابه "البيست سيلر .. حكايات عن القراءة"، أن الحديث عن أي تحولات تشهدها مرحلة ما يجب أن يتوازى مع قراءة أيديولوجية لهذه المرحلة، ويذهب إلى أن ارتباك المشهد المصري بعد ثورة يناير ٢٠١١ دفع دور النشر الكبرى إلى تقليص عدد إصداراتها إلى أقل من الثلث، وهو ما أوجد فراغا حاولت أن تملأه دور نشر جديدة كادت تقتصر على النشر للشباب وركزت على أدب الرعب والخيال العلمي، وهو ما وجد إقبالا من القراء الشباب فلمع عدد من الكتاب الجدد، مما دفع دور النشر الكبرى إلى الاتجاه لهم حينما استعادت نشاطها بعدما استقر المشهد المصري نسبيا، وقد حققت أعمالهم مبيعات ضخمة لكن وبحسب الكتّاب "فعلى الرغم من النجاح التجاري الذي حققته كتب البيست سيلر فإن الصحافة تجاهلتهم تماما وكانت تذكرهم عرضا باعتبارهم ظواهر ستنتهي سريعا، لكن الظاهرة التي شاعت مع ارتفاع حجم مستخدمي الإنترنت في مصر أظهرت دولة أخرى للأدب والقراءة خارج الفضاء الرسمي الذي يعتني به النقاد ووسائل الإعلام في حين راهن الكتاب الجدد على قوة السوشيال ميديا.

هذا التجاهل لم يغير من الأمر شيئا، فما حدث أن تلك الظاهرة أصبحت واقعا لا يمكن تجاوزه، كما يذهب سامح فايز إلى أن الإنترنت والسوشيال ميديا لم تكن المؤثر الوحيد على كتاب هذا الجيل من الشباب،

فما أصطلح على تسميته بالصحوة الإسلامية كان مؤثرا آخر لا يقل عن الإنترنت في درجة تأثيره على تكوينهم، فترددت في أحاديثهم مصطلحات مثل الأدب الرسالي ولم يتجاوزوا تابوهات السياسة والجنس والدين، ويُرجع الكاتب تفسير ذلك إلى تمرد طال الأدب كما طال الوطن كله، لكنه تمرد تصدره شباب لم تتجاوز معارف معظمهم حدود كتب ميكي وأعمال نبيل فاروق وأحمد خالد توفيق.

**القارئ كاتبا**

يرصد الكاتب أن الرواية رغم ما تحققه من مقروئية عالية نسبيا إلا أن طبعتها لا تتجاوز ألف نسخة، وتنخفض الطبعات في أغلب دور النشر إلى خمسمائة نسخة، فهل تُعبر هذه الأرقام عن حقيقة مشهد القراءة في مصر؟ وهل ما تعانيه صناعة النشر في مصر من ضعف ناجم عن تدني معدلات القراءة؟

يؤكد الكتاب على عدم صحة ذلك، مشيرا إلى نتائج دراسة أجريت عن موقع جود ريدز كشفت عن أن مصر من أكثر دول العالم استخداما للموقع، ومدللا بأن الإقبال الكبير على إصدارات مكتبة الأسرة التي كانت تنفد آلاف النسخ منها خلال أيام، ويذهب إلى أن عام **٢٠٠٥** كان عاما فارقا في هذا الأمر، فقد شهد تأسيس أول دار نشر في القاهرة بدأت كمنتدى أدبي على شبكة الإنترنت، وحملت نفس اسم الموقع، وقد حول هذا الموقع والمواقع الشبيهة آلاف القراء إلى كتاب، فقد أتاحت لهم فرصة نشر ما يكتبون فتحولت تلقائيا وربما دون قصد إلى ورش لتعليم

الكتابة، وحققت حلم النشر بقدر كبير، فقد كشفت تجربتها عن قدرتها الكبيرة على الترويج، فالكاتب الذي كان يكابد ليصل إلى عشرات القراء أمكنه الوصول من خلال تلك المواقع إلى الملايين.

كما أنه خلال العام نفسه وبحسب دراسة أجراها المجلس الأعلى للثقافة وصل عدد المدونات الإلكترونية إلى مائة وخمسين ألف مدونة، لكن هذه الطفرات لم يستفد منها صانع الكتاب الأصلي، فقد تسببت في ظهور سوق مواز اعتمد على تزوير وقرصنة الكتب، فقد أشار تقرير حالة القراءة في مصر إلى طباعة عشرين مليون نسخة من نحو ثلاثين ألف عنوان صدرت في مصر عام ٢٠١٦، أي بمتوسط كتاب لكل خمسة مواطنين، وهو متوسط لا تعبر عنه مبيعات دور النشر المصرية، وهذا يعني سيطرة السوق الموازي على معدلات البيع.

## مثلث صناعة النجم

يلمح الكاتب إلى ظاهرة أخرى مستشرية تتمثل في وجود دولتين للأدباء، واحدة رسمية يعرفها النقاد ويؤطرون لها، والثانية لا يعرفها النقاد لكن القراء الجدد يعرفونها جيدا، وصنعوا من كتابها نجوما، وهي صناعة أجادها البعض وتعتمد على ثلاثة أشياء أولها قوائم البيست سيلر أو الأكثر مبيعا، وهي قوائم غالبا غير حقيقية، فدور النشر تتلاعب بها وتضع فيها عناوينَ لم يشترها أحد، كما تتلاعب بعض دور النشر بأعداد الطبعات، فإذا طبعت من الكتاب مائة نسخة في كل طبعة، فإن مائة طبعة تعني إصدار عشرة آلاف نسخة وهو ما كان يصدر سابقا في طبعتين فقط،

وثانيها "أولتراس الأدباء" أو الجروبات التي أتاحها الفيس بوك، ولعبت دورا كبيرا في الترويج للكتاب بما يعكس علاقاتهم في السوشيال ميديا وليس القيمة الحقيقية لما يكتبون، وثالث أضلاع المثلث يتمثل في تزوير الكتب، فعندما تصيب الشهرة كاتبا ما تسارع بعض دور النشر الصغيرة إلى طباعة كتبه بشكل غير شرعي، وكأن تزوير الكتاب دليلا على نجاحه لكن البعض استغلها للترويج لنفسه، فامتلأت الأرصفة بكتب مزورة لأدباء مغمورين لكن طرحها كذلك قد يخدع فئة من القراء فيقبلون عليها باعتبار صاحبها مشهورا.

هكذا يحلل الكتاب الظاهرة موضحا زيف النتائج المترتبة عليها، فالأدباء المنتمون لدولة الأدب الحقيقي قد لا يعرفهم أحد، بينما من يجيدون فن صناعة النجم يحققون شهرة ومقروئية، بل يمتد تأثيرهم إلى ما هو أكثر من ذلك بأن يكتب قراؤهم بنفس طريقتهم، فيخرج من رحمهم كتاب يشبهونهم خرجوا من رحم ثقافة مغايرة تنتمي إلى الدعاة الجدد وسطوة الصحوة الدينية التي برزت في الربع الأخير من القرن العشرين، فنصبح إزاء موج قادم سوف يزيح ما يعترض سبيله ليؤسس دولته، فما شهدته سوق النشر في مصر منذ عام ٢٠١١ ليس بعيدا عن تراكمات العقود الأربعة الأخيرة.

ويستمر الكتاب في رصد حالة الفصام بين دولتي الكتابة في مصر فيشير لرواج كتب السيرة الذاتية في نفس الوقت الذي يجد فيه أدب الرعب إقبالا كبيرا، وقد فسر البعض رواج أدب الرعب بأن الكاتب

والقارئ يقهران مخاوفهما على الورق، بالهروب لواقع أكثر ألما فيخفف وطأة ما يواجهونه يوميا، تماما كما حدث في الولايات المتحدة عقب الكساد الكبير في ثلاثينيات القرن العشرين.

# الفهرس